BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE

MANUEL

GÉNÉRAL ET COMPLET

DE LA

PEINTURE A L'HUILE

CONTENANT LES PRINCIPES DU COLORIS

ÉTUDE DE LA COMPOSITION ET DES EFFETS CHIMIQUES DES MATIÈRES COLORANTES

DES MÉLANGES DES COULEURS APPLIQUÉS A TOUS LES GENRES

PAYSAGES, FLEURS, FRUITS, ANIMAUX, FIGURES

D'après les règles des GRANDS MAITRES

SUIVI DE

L'ART DE LA RESTAURATION ET CONSERVATION DES TABLEAUX

PEINTURE A LA CIRE

RENAISSANCE DE LA MOSAÏQUE EN FRANCE

PAR **F. GOUPIL,**

OFFICIER D'ACADÉMIE

ÉLÈVE D'HORACE VERNET, EX-PROFESSEUR DE DESSIN A LA MANUFACTURE

ET A L'ÉCOLE MUNICIPALE GRATUITE DE SÈVRES

PARIS

LE

ARTICLES DE PEINTURE

L. LATOUCHE

34, Rue de Lafayette.

Ex·libris

Buenos Aires
noviembre '48

N° 760

THE GETTY CENTER
LIBRARY

MANUEL GÉNÉRAL

DE LA

PEINTURE A L'HUILE

A. Bernard

λ-39

F. AUREAU. — IMPRIMERIE DE LAGNY

MANUEL GÉNÉRAL

DE LA

PEINTURE A L'HUILE

PRÉCÉDÉ DE

CONSIDÉRATIONS SUR LES PEINTURES ANCIENNES ET MODERNES

RESTAURATION ET CONSERVATION DES TABLEAUX

PEINTURE A LA CIRE

RENAISSANCE DE LA MOSAIQUE EN FRANCE

Par GOUPIL

OFFICIER D'ACADÉMIE, ÉLÈVE D'HORACE VERNET
ATTACHÉ AUX TRAVAUX DE LA MANUFACTURE DE SÈVRES

PARIS
RENAULD, LIBRAIRE-ÉDITEUR
10, QUAI DU LOUVRE

1877

CONS.
ND
1500
G71
1877

Digitized by the Internet Archive
in 2016 with funding from
Getty Research Institute

https://archive.org/details/manuelgeneraldel00goup

THE GETTY CENTER
LIBRARY

AVANT-PROPOS

Sans avoir pour but ni l'utilité ni la morale, la peinture est capable d'élever l'âme des nations par la dignité de ses spectacles et de moraliser les hommes par ses visibles enseignements. (CHARLES BLANC, *Grammaire des arts du Dessin.*)

Regardons autour de nous, parmi les gens ordinaires, combien consument leurs loisirs dans une stérile et fastidieuse oisiveté.

L'ennui est le fruit de l'indifférence et de l'oubli de nous-mêmes. Je sais mieux que toi, mon fils, dit Topfer (*réflexions et menus propos d'un peintre génevois*) ce que c'est que la vie ; c'est une suite de devoirs qu'il faut remplir au milieu d'agitations et de vicisssitudes de toutes sortes. Ces travaux, souvent pénibles, ont besoin d'être coupés par de longs loisirs et c'est l'emploi de ces loisirs qui est le grand écueil des hommes. Heureux donc, mon fils, si tu inclines vers un délassement qui te préserve de la nullité oisive !

De toutes les choses qui portent le nom de plaisir et qui servent de récréations à l'homme il n'en est aucune que j'estime plus douce, plus préservatrice et consolatrice des maux, que la culture des arts ; il n'en est pas de plus utile, de plus noble et de plus propre, tout en occupant l'intelligence et les doigts, à conduire l'âme aux vraies sources de ce qui est beau et pur.

Il n'y a personne au monde, dans notre société actuelle, qui ne puisse exercer et qui n'exerce même inconsciemment et in-

volontairement une certaine quantité d'influence sur l'*art* dont l'homme s'entoure et auquel personne ne peut se soustraire.

Si l'on jette un coup d'œil sur le luxe général dont la vie de l'homme est environnée à Paris ou dans nos grandes villes, on est frappé tout d'abord de ce que les arts y sont si répandus et si populaires ; tandis qu'en dehors de ces grands centres d'activité, d'innombrables populations sont totalement privées de la contemplation des beaux produits de l'art et de l'industrie, ignorant complétement qu'ils existent ou n'en imaginant la possibilité que d'après les récits de témoins oculaires ou les descriptions que leur en apporte la presse.

INITIATIVE ET PROGRÈS

Comment arriver au succès? Quel beau rêve ! Le succès n'est souvent qu'une longue patience ! ! ! Le meilleur et le plus sûr collaborateur de l'instruction publique est l'éducation individuelle et mutuelle. Causer, voir, retenir, écrire pour retenir ce qu'on observe et agir pour produire. La mémoire des faits observés constitue la science; l'imagination invente, le jugement donne l'art de choisir et de coordonner qui est le goût. Tout ceci bien compris ;

Pour devenir bon peintre, il faut savoir :

1° Ce qui mérite d'être peint ;

2° Sur quoi et comment on doit peindre ;

3° Avec quels matériaux on le peint. Afin que l'œuvre sérieuse, agréable ou légère, intelligemment méditée ou spontanément conçue acquiert la durée et mérite l'admiration du plus grand nombre transmissible même à nos descendants.

Avant de créer et composer des tableaux, il est indispensable d'apprendre à copier.

Rien de plus utile que les bonnes copies d'après les maîtres. Elles initient l'artiste à l'étude de la langue du vrai, du noble et du beau !

Les bonnes copies, comme les bonnes traductions, sont pour ainsi dire les échos visibles des belles œuvres dont elles multiplient la jouissance en la vulgarisant.

Voici du reste ce qu'en écrivait, à un ami, l'illustre peintre Eugène Delacroix, aussi grand coloriste que penseur profond :

« La peinture, qui procure de si grandes jouissances aux » connaisseurs capables d'apprécier les délicatesses de ce bel » art, en apporte de bien plus réelles à ceux qui tiennent eux- » mêmes le crayon et le pinceau quel que soit le degré de leur » talent.

» Sans s'élever jusqu'à la composition, on peut éprouver un » très-grand plaisir à imiter tout ce que présente la nature ; co- » pier de bons tableaux est aussi un amusement très-réel qui » fait de l'*étude un plaisir ;* on conserve ainsi le souvenir de beaux » ouvrages au moyen d'un travail qui n'a point pour accompa- » gnement la fatigue et l'inquiétude d'esprit de l'inventeur, celui » qui a eu la peine et le véritable travail. Le poëte Gray disait » qu'il ne demandait pour sa part, dans le paradis, que la liberté » de lire, étendu sur un canapé, des romans de son goût; c'est » le plaisir du faiseur de copie. Ça été le délassement *des plus* » *grands maîtres*, et c'est une conquête facile pour le talent qui » s'essaye encore comme pour l'amateur qui n'aspire pas à » vaincre les dernières difficultés... »

COUP D'ŒIL SUR LE PASSÉ

Persuadés que la peinture avant tout doit parler à l'âme, Appelles et Nicomaque ont fait des chefs-d'œuvre immortels peints avec quatre couleurs seulement :

1. Le blanc, terre de melos ;
2. Le jaune, ocre attique ;
3. Le rouge, dit Sinopis (1) ;

(1) Terre de Sinope ou Sinopis (ville de Paphlagonie), riche en mines de fer, ocre rouge dont parle Pline. Il y en avait de rouge pâle et de rouge

4. Le noir, dit Atramentum de charbon ou de suie.

Les anciens divisaient leurs couleurs en :

Couleurs florides, éclatantes comme celles des fleurs ;

Couleurs austères, moins brillantes ;

Naturelles, celles qu'on eut l'idée de tirer des terres et métaux et des sucs des végétaux.

Le vermillon et le cinabre (1) venaient d'Espagne et d'Éphèse. La chrysocolle (2), tartre minéral, provenait des mines d'or, d'argent, de cuivre et de plomb; on la broyait et on la teignait ensuite avec des sucs d'herbe, en jaune ou en vert. L'arménium était aussi une couleur métallique, teinte bleu tendre.

Virgile, *Églogue* X, dit qu'on enluminait les statues des dieux au minium. Les Chaldéens peignaient des portraits de leurs personnages illustres sur les murs des habitations.

Homère parle des vaisseaux grecs peints en rouge à l'encaustique. Les teintures des étoffes en pourpre de Tyr étaient le produit d'un coquillage dit murex. Les sculpteurs en terre cuite étaient peintres et décorateurs, ils peignaient en couleurs des bas-reliefs et des statues. L'architecture grecque ainsi que l'égyptienne était polychrome. Le grec Cléophane excellait dans la peinture linéaire à teintes plates dans le genre des décorations sur vases dits étrusques.

Sous les Tarquins, furent amenés les premiers peintres grecs à Rome. Jusqu'au temps d'Auguste, on peignait à teintes plates et unies, les murs des habitations. Auguste fit substituer à ces teintes des paysages animés qui furent en grande vogue.

foncé, et une troisième qui était intermédiaire dont le rouge était le plus pur. On la trouvait à l'état d'argile dans les cavités de l'île de Lemnos, en Cappadoce, en Égypte et aux îles Baléares. C'était un beau rouge, espèce de bol ou ocre, comme le sil était la belle ocre jaune ; on croit l'ocre pâle du Berri. L'ocre rouge se nommait *rubrica*.

(1) Le *cinabris indica* était le plus beau. Une peinture monochrome en cinabris indica existe au musée royal de Naples. Le cinabre d'Ephèse, employé avec la cire punique, procédé encaustique, ne subissait pas d'altération à l'air.

(2) Chrysocolle, substance verte et sablonneuse que les anciens employaient à souder l'or, comme nous le faisons avec le borax.

On peignait les fenêtres en bleu tendre appelé cœlon, sorte d'azur vestorien.

On peignait aussi sur bois, sur toile, parchemin, ivoire, et à l'encaustique, genre qui s'exécutait avec des couleurs broyées et mêlées à de la cire et de l'huile sur les murs préalablement recouverts d'un enduit de stuc bien séché ; on abreuvait le mur revêtu d'une couche de ciment avec un mélange de cire et d'huile bouillante, par-dessus l'on peignait ensuite.

On trouve à Pompéï des fresques exécutées par cette méthode. Quelques couleurs antiques portaient les noms suivants : L'arménium était du sable d'Espagne coloré diversement ; le purpurisum, craie argentaire ou tripoli trempé dans une teinture de pourpre.

Il y avait une teinte moyenne entre le minium et le bleu, la meilleure était de Pouzzoles. L'indicum purpuris venait de l'Inde et était bleu. L'ostro, couleur analogue au carmin, était cerise et provenait du sang du coquillage murex.

Le célèbre rouge d'Andrinople était une teinture provenant de la garance, une des plus solides qu'on connaisse.

L'écarlate est de la cochenille traitée par la crème de tartre et le chlorure d'étain. Appliquée en France, pour la première fois, aux Gobelins, par les soins de Colbert.

Ce procédé perfectionné a été ensuite appliqué au drap. Il consiste à teindre d'abord en jaune au moyen du fustel, du curcuma et du quercitron, la pièce de drap, on la plonge ensuite, une heure, dans un bain d'écarlate ou cochenille.

Au moyen âge, on donnait le nom d'écarlate à une couleur quelconque, pour exprimer son superlatif de perfection. — E. verte, E. bleue, E. noire.

Le kermès ou graine d'écarlate s'entendait pour la cochenille.

Le *Dictionnaire manuel des dates* de Chantal, fournit le relevé suivant :

Peinture. — Monochrome ou d'une seule couleur, appelée aussi en camaïeu, attribuée à Cléophante de Corinthe, vers 840 avant J-C.

Id. — En émail, connue des Toscans vers 620 avant J. C.

Peinture encaustique, inventée par Pausias de Sicyone, 338 avant J.-C.

Id. — Sur toile, au premier siècle de l'ère chrétienne.

En Italie, la détrempe, la fresque et la mosaïque, commencent vers 1020. Restauration et progrès de ces trois peintures, en 1270, par Cimabué.

Fondation de l'école flamande, en 1401, par Jean et Hubert de Bruges, les Van Eych. Peinture sur verre en 1410. — École vénitienne, en 1421 et 1401, par Georgione, selon quelques historiens, de 1428 à 1450. L'invention de la peinture à l'huile, par les frères Van Eyck, se répand en Italie vers 1504. — École romaine, Raphaël, 1510. — École allemande, Albert Durer, 1514. — École lombarde, le Corrége, 1520. — École française, Simon Vouet, 1628.

Il est bien avéré aujourd'hui qu'avant Jean et Hubert de Bruges, on ne peignait qu'en détrempe. Les tableaux qu'on cite à l'huile ne sont que des essais malheureux. Cet éclat à la Corrége, qui frappe dans les anciennes peintures grecques, vient peut-être aussi de ce que les ouvriers peignaient avec le blanc d'œuf ou la cire pour vernir leurs tableaux. Quoi qu'il en soit, après l'an 1360, on ne trouve plus que des tableaux en détrempe sans éclat comme sans mérite. On voit près Florence, dans l'église de San Mimato, un grand crucifix peint sur mur avec du jus d'herbe, on en attribue l'exécution au peintre Giotto ou Cimabué.

COUP D'ŒIL SUR LE PRÉSENT

Si l'on jette uu coup d'œil rapide sur les œuvres des maîtres primitifs les plus anciens des diverses écoles de l'Europe et qu'on les compare avec certaines œuvres des écoles modernes, au point de vue de la fraîcheur et de la conservation du coloris, on est surpris de remarquer dans certaines peintures, relativement récentes, de nombreuses détériorations qui semble-

raient leur assigner une date de production bien antérieure à la réalité. Toute l'école française de l'époque de la Restauration : des peintures de Gros (voir la peste de Jaffa), de Girodet (voir les Révoltés du Caire), de David, de Géricault, de Ingres, Delacroix, Léopold Robert (voir la *Madone de l'Arc*) les Moissonneurs, les Scheffer, jusqu'à Horace Vernet inclusivement ; toute cette série de productions des hommes qu'on peut à juste raison appeler des maîtres, que nous avons tous admirés dans notre jeunesse ; est dans un état de décomposition matérielle qui ne fait que s'accroître de plus en plus !! Cet état désastreux est la preuve la plus convaincante de l'imperfection des procédés matériels de peinture de leurs temps récents.

Toutes ces belles peintures fournissent une bien dure leçon aux trop nombreux indifférents artistes de nos jours, bien que pleins de talent, d'habileté, d'adresse et de science artistique du dessin, ainsi que de facilité à produire. La richesse et l'engouement public s'arrachent leurs œuvres à des prix fabuleux aujourd'hui ; mais leur insouciance du sort qui attend leurs ouvrages dans l'avenir n'a d'égal que leurs succès.

On peint beaucoup aujourd'hui, on peint même admirablement bien et de fort beaux et bons tableaux, surtout dans la peinture de genre ; mais dans cinquante ans on les verra bien changés, car nul ne sait avec quoi il peint ni sur quoi il peint. C'est en effet fort commode de ne s'en point inquiéter et de tout acheter tout fait, y compris les modèles, qu'on trouve chez messieurs les photographes.

COUP D'ŒIL SUR L'AVENIR

Le passé a produit le présent, mais rien de plus aisé que de préjuger de l'avenir.

Aux époques anciennes, les artistes qui ont légué à la postérité dont nous faisons partie des œuvres qui font encore notre admiration, n'avaient pas de photographes à leurs ordres ; ils

broyaient ou faisaient broyer sous leurs yeux leurs couleurs, imprimaient ou faisaient imprimer devant eux leurs toiles, leurs panneaux et les peintures à fresque ou à l'encaustique, surveillaient ou préparaient eux-mêmes leurs enduits pour les décorations monumentales. Aujourd'hui, personne n'y songe et personne n'y a songé parmi les peintres modernes dont j'ai cité la liste plus haut.

Si les ravages déplorables dont j'ai parlé continuent sans faire ouvrir les yeux aux gens *sérieux et réfléchis* qui s'occupent de peinture, cela serait désespérant!

Mais puisque tant d'autres beaux progrès ont lieu presque à notre insu par la science et l'industrie, nous croyons indispensable d'appeler sur ce point l'attention générale. Il faut que l'artiste qui pense et médite avec conscience une œuvre sérieuse à laquelle il dévoue une partie de sa laborieuse existence, cherche et étudie les causes du mal passé. Tous les pays qui prétendent au progrès ont le plus haut intérêt à ce que les œuvres dues au génie et à l'imagination des artistes projettent de longs et durables rayons de gloire sur l'horizon de la civilisation.

Ce n'est pas pour une simple curiosité que nous avons cherché à réunir dans ce livre une quantité de renseignements puisés dans des ouvrages spéciaux et dans l'expérience la plus générale. Nous engageons le lecteur à s'efforcer de mettre en pratique et de vérifier par lui-même ce qui peut ressortir des principes qui y sont exposés. Car un livre n'est bon que pour nous aider et nous stimuler à penser et à réfléchir par nous-mêmes.

MANUEL GÉNÉRAL

DE LA

PEINTURE A L'HUILE

PRÉPARATION DES COULEURS

Beaucoup d'artistes du premier mérite ont des habitudes systématiques relatives à l'emploi de telle ou telle couleur de préférence à telle ou telle autre; c'est une des choses qu'il faut éviter, car le bon sens nous dit que tout système doit être proscrit dans un art qui se propose souvent l'exacte reproduction de la nature, et le but des recherches de l'artiste devant être de trouver les tons nécessaires pour en arriver là, il ne doit rien proscrire de la palette, excepté les couleurs qui noircissent avec le temps, celles qui peu à peu rongent ce qui les environnent, et enfin, celles qui empêchent les mélanges dans lesquelles elles entrent, de sécher aussi promptement qu'on pourrait le désirer.

Les couleurs se vendent en petites vessies et en tubes. On en trouve de toutes préparées dans beaucoup d'endroits; mais une fois hors Paris, ou travaillant loin d'une ville, la provision qu'on a faite peut s'épuiser, et l'on a besoin, en ce cas, de pouvoir remplacer ce qui fait défaut : c'est pourquoi

nous croyons devoir indiquer le moyen de s'en procurer sur-le-champ.

Pour cela, on doit emporter dans ses excursions des couleurs en poudre; plus une glace dépolie dont l'emploi est spécial, avec une molette (les deux *outils* nécessaires pour broyer) et deux couteaux souples : l'un en fer, l'autre en corne.

Le broyage s'opère en mettant sur la glace une certaine quantité de couleur, qu'on arrose avec de l'huile blanche d'œillette, et qu'on écrase à l'aide de la molette en tournant et appuyant à la fois; pour s'assurer que l'opération est bien faite, on prend un peu de couleur entre deux doigts, et si on n'y sent plus de grain, c'est qu'elle est broyée suffisamment.

Afin de ramener la couleur mise en cet état sur le centre de la glace où s'est faite l'opération, on se sert de l'un des deux couteaux destinés à cet usage; l'un, en fer, ne saurait s'employer ni se mettre en contact avec les couleurs qui peuvent s'oxyder; pour celles-là, on se sert d'un couteau de corne. Les couleurs qui craignent l'approche du fer sont : *le blanc, les ocres, le jaune de Naples et le jaune de chrome;* on peut, si on ne veut pas se donner la peine de mettre les couleurs en vessies, les placer dans de petits pots de porcelaine ou de faïence bien couverts.

DANGER DES MAUVAISES IMPRESSIONS

INSOUCIANCE DÉPLORABLE DES ARTISTES TROP PRESSÉS DE VERNIR

NÉCESSITÉ D'UN ENSEIGNEMENT SCIENTIFIQUE DE CHIMIE APPLIQUÉE A LA CONNAISSANCE DES MATÉRIAUX EMPLOYÉS PAR L'ART

En parcourant les musées tant anciens que modernes, on voit le danger de certaines impressions qui ont altéré de remarquables tableaux de maîtres, tels que, par exemple, cer-

taines toiles du Poussin, qui affectionnait les impressions en rouge au minium. On en citerait bien d'autres.

On voit aussi, dans les somptueuses galeries du palais de Versailles, les déplorables ravages causés à une quantité de peintures récentes, par l'incurie des artistes trop pressés de vernir leurs ouvrages aussitôt achevés, et la blâmable insouciance des hommes, même les plus renommés, qui ont ignoré la partie matérielle technique de l'emploi de leurs couleurs, et voué pour ainsi dire de gaieté de cœur leurs ouvrages à la destruction la plus prématurée.

N'est-il pas singulier, dans le temps de progrès où nous sommes, que la pratique de la peinture soit enseignée à l'École nationale des beaux-arts, sans qu'on ait jamais songé à fonder, dans cette école, un simple cours de chimie artistique, où l'on enseignerait, en quelques leçons, la chimie des couleurs à la jeunesse, qui saurait au moins l'A B C raisonné des procédés matériels qu'elle va pratiquer toute sa vie? C'est comme si l'on enseignait la rhétorique française, à des gens qui ignorent l'orthographe et la grammaire !

Les couleurs de l'enduit ou impression dont on recouvre les panneaux, toiles ou cartons à peindre, peuvent varier à l'infini, mais le choix de la teinte n'est pas étranger à la réussite du tableau, ni à sa conservation à venir.

L'INSTALLATION

ATELIER — JOUR CHOISI — MOBILIER — ENTRETIEN OUTILLAGE ET MATÉRIEL DU PEINTRE A L'HUILE

Pour une bonne installation, il faut un jour variable et dénué de reflets extérieurs venant de fenêtres ou d'un vitrage recevant la lumière d'en haut au moyen d'un châssis à tabatière, le plus grand possible, ayant une inclinaison à 45 degrés, et muni de toiles mobiles sur cylindres pour atténuer à volonté

l'éclat du ciel. Un bon poêle pour l'hiver, si l'atelier est grand, doit être de préférence placé dans un angle pour ne gêner aucun agissement. L'aération tous les matins est hygiénique.

Dans une pièce à cheminée de grandeur moyenne, il vous sera facile, si vous ne possédez pas d'atelier de peintre, ce qui est rare et dispendieux, de vous installer commodément; les fenêtres placées au nord ou nord-est sont préférables, néanmoins, au moyen de stores on peut aisément remédier à un jour du midi et du couchant; mais il est essentiel qu'il n'y ait d'ouvertures que d'un seul côté de la pièce. Tenez les murs libres au moins d'un côté, pour clouer vos cartons d'études et vos toiles. La couleur unie d'un papier ou une impression à la colle d'un seul ton neutre, un gris verdâtre, est généralement avantageuse lorsqu'on fait poser un modèle. Quelques artistes préfèrent une impression brun rouge mêlée de gris. On doit avoir une table ou plancher à pieds bas, pour faire poser le modèle, si le genre qu'on adopte est celui de la figure, et un paravent uni à plusieurs feuillets qu'on place derrière le modèle et sur lequel on peut mettre des draperies quand on le juge à propos, comme fond, pour détacher mieux les contours de la personne qui pose. Le reste du mobilier sera composé de quelques tréteaux avec planches mobiles formant tables à dessins pour les besoins journaliers, et pouvant s'enlever quand on veut désencombrer la place; quelques chaises et fauteuils, deux chevalets, dont un à crémaillère et l'autre à bâtons simples et traverses volantes, qu'on fixe plus ou moins haut avec des chevilles. Si l'on a quelque toile un peu grande, un chevalet droit et vertical est nécessaire. L'atelier du peintre de figures exige de plus grandes dimensions, afin de permettre de se reculer suffisamment du modèle où voir de loin les tableaux d'assez grandes proportions. On peut jusqu'à un certain point obvier au manque d'espace à l'aide de miroirs, qui peuvent, en doublant les distances, aider à mieux apprécier certains effets.

Le parquet en planches est préférable non ciré, mais imbibé de quelques couches d'huile. Il absorbe les poussières ennemies de la peinture; on le balaye en jetant dessus de la sciure

de bois qu'on humecte d'eau ; ce mode d'entretien de propreté est recommandable à tous égards. Quant au matériel d'outillage, les cartons, albums d'études et portefeuilles d'estampes et gravures d'art, ils sont comme les bons dictionnaires et les livres pour l'homme de lettres, ils rentrent dans la catégorie des choses nécessaires autant qu'agréables. Les boîtes à couleurs luxueuses ne donnent point le talent; mais il faut qu'elles renferment en peu d'espace et commodément d'excellents matériaux qu'il convient de bien choisir, de parfaitement connaître au point de vue chimique afin de les bien employer. La parfaite science du dessin est fondamentale avant de peindre. mais, sans elle, au moyen du décalque, un amateur peut s'exercer à copier et peindre.

La boîte à couleurs est ordinairement garnie de compartiments renfermant les couleurs en vessies ou en tubes; on peut avoir aussi tout l'assortiment en petits flacons bien bouchés et en poudres impalpables, si l'on préfère les broyer soi-même ou les faire broyer sous ses yeux. Elle contient en outre la palette, les flacons d'huile, un flacon d'essence, un d'alcool, un double godet en étain fermant à vis, destiné à l'huile d'œillette et l'huile grasse, et pouvant être fixé par pincement au bord de la palette, un couteau de fer, un couteau de corne et d'ivoire, une ou deux glaces à broyer dépolies avec deux ou trois molettes en cristal; un appuie-main en trois morceaux s'articulant par insertion dans des viroles en fer-blanc, et terminé par une boule protectrice de la peinture. Quelques crayons de craie blancs, de fusain, de sanguine et de mine de plomb, un canif pour les tailler et quelques porte-crayons argentés. Puis, enfin, les brosses et les pinceaux de tous genres.

Les brosses, emmanchées dans des hampes assez longues, sont faites de poils de sanglier et de soies de porc. La grosseur, la longueur et la forme varient et se proportionnent à la mesure et façon du travail auquel on les destine.

Elles sont rondes ou plates; ces dernières servent à préparer ou ébaucher les teintes des ciels, les fonds et les plans les plus larges des objets et à les établir à leur place, en empâtant la

couleur, qu'on vient ensuite mêler ensemble avec des brosses sèches, souples ou peu chargées, ainsi qu'avec des blaireaux arrondis de diverses grosseurs. Les pinceaux faits en poils de chameau et de martre servent pour le fini de la peinture : il y en a de plats qu'on nomme queues de morue : on adoucit avec ces derniers les tons préparés à la brosse; les pinceaux moyens et pointus, ou petits, plus ou moins longs, plus ou moins ronds ou ventrus, sont employés à l'achèvement par divers modes de touche, et le sens de leur maniement dans les généralités et les détails du tableau, sans oublier l'application délicate des glacis, dont nous parlerons en son lieu dans le courant du traité.

SOINS POUR LE TRAVAIL ET LA CONSERVATION DES PINCEAUX

Les instruments de travail du peintre, comme ceux du dessinateur, exigent et méritent tous les égards et tous les soins possibles.

La poussière est ennemie jurée de la peinture. On raconte que le célèbre Gérard Dow, immortel auteur de la *Femme hydropique*, ne laissait pénétrer personne dans son atelier; on prétend même qu'il y descendait par une trappe ménagée au plafond, pour éviter les tournoiements poudreux qu'aurait pu soulever une porte sur le parquet, et que, une fois entré, il restait assis immobile un quart d'heure devant son travail, dans la crainte d'agiter, par le mouvement de son corps, des poussières qui auraient pu faire des grains et souiller la surface de la toile.

Les pinceaux laissés à la poussière, si vous ne peignez pas tous les jours, se rongent par la pointe. Il est utile de les tenir enfermés dans quelque boîte ou tiroir qui contienne du tabac ou qui soit imprégné de son odeur, qui tue les mites invisibles, ennemis des poils. On peut aussi les imbiber d'huile d'olive avant de s'en servir.

J'ai vu à Florence, chez plusieurs peintres de mes amis, des boîtes ou châssis destinés aux travaux en voie d'exécution, formant un rebord (tout autour de la toile), sur lequel, au moyen d'une tringle, on faisait glisser un rideau pour préserver le travail des inconvénients de la poussière.

Je tiens du célèbre Robert Fleury un procédé qu'il est fort utile de connaître en voyage, pour emporter des esquisses faites à la hâte et qu'on n'a pu laisser sécher à loisir; il consiste à les couvrir de plusieurs feuilles de papier joseph, en évitant de les rouler. On les met en portefeuille les unes sur les autres, sans les frotter.

A l'arrivée chez soi, on les laisse bien sécher au soleil, et on enlève ensuite le papier joseph avec un peu d'eau, il s'en va sous le doigt, et l'on n'a que fort peu de retouches à faire.

L'ATELIER DES ANCIENS

Une ancienne peinture murale de Pompeï nous montre un intérieur grotesque d'atelier d'un peintre. Les personnages ont des grosses têtes comme celles des baladins qui paradent aux fêtes de Saint-Cloud. On voit l'artiste assis sur un escabeau et vêtu d'une sorte de blouse tellement courte qu'elle laisse à nu les parties siégeantes; il peint avec la plus consciencieuse attention le portrait d'un personnage en toge, assis à quelques pas de lui. Le chevalet sur lequel pose le tableau est de la forme la plus simple possible : c'est un appareil dont les deux montants sont réunis en haut par une traverse qui sert de point d'appui à une troisième pièce de bois, droite comme les deux autres et qui, par son écartement, donne l'inclinaison voulue au tableau.

La palette où l'artiste puise ses couleurs, est une sorte de table posée sur quatre pieds avec des trous pour les teintes, et un pot à côté pour la colle ou la cire ; plus loin un autre personnage est occupé à préparer des matières colorantes sur une sorte de table chauffée par dessous avec des charbons ; c'étaient

probablement des couleurs à la cire ou à l'encaustique. Cette palette est assez curieuse et caractéristique pour être citée ici. Il y a des peintres qui collectionnent leurs palettes; quelques-uns recherchent les palettes en bois de teintes claires, d'autres, au contraire, en bois très-sombre.

PALETTES ET CHEVALETS DIVERS

Deux ou plusieurs palettes de rechange sont utiles en certains cas (1), et on doit avoir aussi des carrés de verre double, avec papier blanc collé par dessous, pour échantillonner sur certains mélanges ; des bandes, également en verre double, pour y déposer les couleurs qu'on veut conserver jusqu'au lendemain dans un vase rempli d'eau quand on a fini de travailler.

Les peintres font usage de deux sortes de chevalets : le chevalet à crémaillère et le chevalet droit; sur le premier on peut élever ou abaisser à volonté le tableau et incliner, plus ou moins, au moyen de la traverse à charnière placée derrière, qu'on écarte d'avant en arrière et qui sert d'appui aux deux autres montants qui portent le tableau sur une barre transversale, horizontale, mobile au moyen de la crémaillère.

(1) *La palette.* Il peut se présenter un cas particulier, celui où une personne gauchère se trouve dans la nécessité de peindre. L'emploi de la palette et la manière dont le trou ovale destiné au pouce exigeront dès lors l'emploi de cette palette sur la partie qui forme l'envers et quelque modification dans le biseau du trou du pouce.

On n'a jamais pensé à cela. L'inconvénient d'être gaucher est certainement très-grand; c'est un vice qui provient de l'absurdité de l'éducation de tous et qui n'est pas prêt à disparaître. Y a-t-il en effet quelque chose de plus honteusement insensé que de condamner dès la plus tendre enfance toute la moitié active de notre corps à ne pas agir aussi librement et habilement que l'autre moitié du côté droit? Nos plus profonds penseurs, nos philosophes, nos économistes, logiciens et statisticiens, progressistes fanatiques, ne se doutent pas que nous sommes tous généralement gauchers par suite de notre éducation, et que si nos armées de soldats et d'ouvriers savaient s'exercer à faire toutes choses avec les deux mains aussi lestement et aussi bien, ils doubleraient leurs facultés.

Sur le second dont les deux montants de devant sont verticaux, la traverse horizontale qui porte la base du tableau, s'élève et s'abaisse, au moyen d'un mécanisme à engrenage qu'on fait mouvoir à l'aide d'une manivelle. Ce chevalet est mieux adapté pour les tableaux de grande dimension. Il y a aussi des chevalets portatifs très-ingénieusement construits, articulés et pliants, qui servent aux touristes paysagistes désireux de faire, à travers la campagne et sans encombrement ; des études peintes qu'ils puissent rapporter dans leur boîte à couleurs. On trouve chez des fabricants spéciaux à Paris et dans la plupart des villes de province, un choix très-suffisant des plus utiles inventions de ce genre, ainsi que des ombrelles et des pliants pour les peintres en campagne.

Une bonne palette doit être faite en *vieux bois* très-dur, en carré long ou arrondie en ovale, avec un trou assez large taillé vers le bas pour y passer le pouce de la main gauche ; la légèreté en est indispensable pour éviter la fatigue du bras sur lequel elle pose. On y range les couleurs sur le bord le plus éloigné de la poitrine, et les mélanges s'y font, soit en les préparant au couteau à l'avance, soit avec les brosses elles-mêmes.

Certaines personnes les disposent dans l'ordre suivant, que nous croyons commode.

Le blanc du côté du pouce, ensuite (vers le coude), les jaunes de Naples, les ocres, les rouges, vermillon brun rouge, terre de Sienne brûlée, puis bleus clairs et foncés, cobalt outremer, bleu de Prusse ; puis les bruns, bitumes et les noirs.

Vers le pouce et en tête de la rangée que forment les tas de couleurs, s'adapte un double godet pour l'huile blanche et l'huile grasse. On recommande de nettoyer et faire la palette soigneusement, chaque jour, pendant et après le travail ; on y emploie des chiffons vieux, mais non plucheux, qui servent également pour les brosses et pinceaux ; on imbibe ces chiffons d'huile blanche ou d'œillette pour essuyer l'emplacement où se font les mélanges au bas de la palette. Quand on a fini, on dépose sur des lames de verre chaque tas de couleurs qu'on plonge dans l'eau jusqu'au lendemain pour les reposer sur la

palette, après les avoir remaniées un peu au couteau de fer ou de corne, si cela est nécessaire, avant de se remettre au travail.

Il est utile de tenir la palette propre et de la nettoyer chaque jour. Certains peintres se bornent à décharger les couleurs qui se trouvent rangées habituellement vers le bord supérieur, sur le bas de la partie inférieure, et de les reporter, le lendemain, à la partie supérieure, où elles doivent se trouver; on y ajoute en même temps un peu d'huile d'œillette pour les rafraîchir.

D'autres nettoient entièrement la palette après en avoir transporté les couleurs dans une assiette, qu'on remplit d'eau pour les maintenir humides, ou sur des bandes de verre ou de glace qu'on met tremper dans l'eau et toujours loin de la poussière.

On frotte le bois pour le décrasser avec un peu d'huile et de la prêle, et si la couleur est trop incrustée dans le bois, on peut ajouter de la térébenthine ou du savon noir.

Nous nous rappelons que M. Horace Vernet en avait fait faire une, assez grande, pour peindre ses toiles de la galerie Constantine. Elle avait la forme d'un demi-cercle ou rapporteur et, par conséquent, la partie inférieure ou base qui reposait devant la poitrine et le long du bras, était droite, formant diamètre; le pouce de la main étant passé dans un trou ménagé dans l'angle de droite. Nous avons connu des artistes, même en renom, qui ne font jamais leurs palettes, trouvant même dans les hasards des mélanges qui se produisent et dont l'effet est parfois très-agréable à l'œil, une source d'inspiration nécessaire à leur imagination. Nous croyons qu'il vaut mieux prendre des habitudes de soin et de méthode, *surtout en débutant dans l'art*. Le meilleur moyen de nettoyer la palette est d'en gratter la surface au couteau, de la bien abreuver d'huile blanche et frotter plusieurs fois de la prêle et de la bien essuyer avec un chiffon non plucheux.

HYGIENE DES ATELIERS DE PEINTURE

Pour se rendre compte de la salubrité des logements, les savants calculent l'air d'une chambre par mètres cubes et par individu. Mais à quoi sert ce calcul ? Absolument à rien si l'air n'est pas renouvelé. Le fonctionnement régulier de l'organisme humain est aussi précis que celui de la locomotive, laquelle, malgré l'apparente complication de ses rouages, obéit à la vapeur comme notre corps à la force vitale.

Il y a en nous comme hors de nous divers états de pression à étudier, et c'est de leur équilibre que dépend la santé, c'est-à-dire le fonctionnement de nos organes.

L'air stagnant se putrifie à cause des matières animales qu'il tient en suspension, il faut donc, pour être salubre, qu'il soit sans cesse renouvelé. Tout le monde est généralement désireux de vivre longtemps et sans maladies; mais peu de gens se rendent compte de l'indispensable nécessité qu'il y a d'aérer sans cesse l'habitation où l'on vit, d'exercer également le corps par une gymnastique sagement raisonnée, tout aussi bien que de cultiver l'esprit. L'eau que nous buvons ne mérite pas moins que l'air respiré sans cesse une mention particulière. Pour être potable elle doit être limpide, légère, aérée, douce, froide en été, fraîche en hiver, sans odeur, d'une saveur piquante, vive, agréable, ni fade, ni salée, ni douceâtre, ni acerbe, ni sulfureuse; elle doit bouillir sans se troubler, ni former de dépôt, cuire les légumes et les viandes sans les durcir, dissoudre le savon sans former de grumeaux; elle ne doit occasionner aucune pesanteur à l'estomac ni troubler la digestion; dans toutes ces conditions, l'eau, loin d'introduire dans l'économie des principes nuisibles, est au contraire à elle seule capable d'entraîner les principes nuisibles au travail de la nutrition.

La conservation des tableaux de collections exige également

une bonne ventilation. Les galeries de peintures précieuses ne sauraient être dans de bonnes conditions placées dans dès locaux humides et mal aérés. Les murailles salpêtrées des rez-de-chaussées sont la ruine des objets d'art, aussi bien que de la santé des personnes.

EMPOISONNEMENT PAR LES VAPEURS DE TÉRÉBENTHINE

Nul n'ignore combien il est dangereux d'habiter un appartement dont les peintures ne sont pas complétement sèches, et qui exhalent une forte odeur de térébenthine. Un véritable empoisonnement, suivi des accidents les plus graves et même de la mort, peut être le résultat d'une semblable imprudence. Jusqu'à présent on attribuait la cause du mal à la céruse ou à tout autre composé saturnin qui entrent dans la préparation des peintures, et les malheureux empoisonnés étaient tout simplement assimilés à ces infortunés ouvriers que décime la colique de plomb.

M. Marchal (de Calvi) ne partage pas cette manière de voir, et, songeant que la céruse est fixe dans la peinture dont elle forme la base, il accuse la térébenthine seule de produire tous les accidents toxiques.

Cette conviction lui est venue à la suite d'observations qu'il a faites dans sa pratique médicale et qu'il a présentées à l'Académie des sciences, dans un mémoire dont les conclusions sont les suivantes :

1° La céruse n'est pour rien dans les accidents qui peuvent résulter du séjour dans un appartement fraîchement peint ;

2° Ces accidents sont dûs aux vapeurs de térébenthine ;

3° Le danger est le même dans un appartement fraîchement peint, quel que soit le composé, blanc de plomb ou blanc de zinc, qui forme la base de la peinture. Le blanc de zinc passe pour inoffensif ;

4° Il y a danger d'empoisonnement par la térébenthine tant

que la peinture n'est point parfaitement sèche, et le plus sûr est de n'habiter un appartement que lorsque toute odeur d'essence a disparu ;

5° L'empoisonnement par la térébenthine rentre dans la même catégorie que l'empoisonnement par les émanations des fleurs.

DE LA NATURE DES COULEURS

Les artistes qui emploient les couleurs ont besoin de quelques connaissances scientifiques, sur la nature des matériaux à leur usage, leur composition et les effets physiques et chimiques qui se produisent par diverses causes, et qui, si on les ignore, occasionnent aux peintres de si déplorables mécomptes.

Les fabricants de couleurs fournissent au commerce des produits d'une teinte aussi belle que possible et au prix le moins élevé, mais l'artiste consciencieux ne se contentera pas de ces seules qualités apparentes : il devra savoir qu'il faut, pour qu'une couleur remplisse les meilleures conditions, qu'elle puisse, étendue au pinceau, en couche très-mince, masquer la couleur de l'objet sur lequel on l'applique (c'est la qualité couvrante). Les substances les plus denses et les plus lourdes présentent cette propriété quand elles sont parfaitement broyées.

Les composés de plomb couvrent beaucoup, mais *noircissent* aisément ; le blanc de zinc couvre moins, quoique son usage soit très en faveur, mais il ne change pas.

La fixité ou solidité d'une substance colorante est surtout importante. Nous soumettons ici, d'après les données scientifiques les plus récentes, la liste des couleurs le plus en usage que la peinture emploie, en indiquant leurs degrés de solidité.

Les couleurs qui servent aux divers emplois de l'art sont des substances empruntées aux trois règnes de la nature.

Le règne minéral fournit les trois quarts des couleurs de la peinture à l'huile ; ce sont des terres, des métaux, des oxydes

et des combinaisons salines. Celles du règne végétal manquent de corps, de fixité, et tirent leurs principes colorants des fleurs et des racines précipitées par les alcalis; celles du règne animal sont la cochenille, la sépia, qui ne s'emploient pas à l'huile.

Il faut, en outre, que les couleurs réunissent la propriété de se mélanger parfaitement aux liquides qui servent à les délayer, de sécher vite, d'être insolubles dans l'eau, et de n'être pas décomposées par la mixtion avec d'autres.

Il y a aujourd'hui une profusion inouie de substances vendues par le commerce sous des noms qui n'indiquent pas leur véritable composition chimique. Aucun contrôle n'est exercé sur les falsifications des couleurs. Les artistes les achètent aveuglément. Ils feront toujours mieux d'acheter en poudre et de broyer eux-mêmes les couleurs dont la nature pourrait être douteuse.

NÉCESSITE D'UN BON BROYAGE A L'EAU AVANT LE BROYAGE A L'HUILE

La matière colorante peut être végétale ou minérale. Celle des végétaux est encore un de leurs principes, elle est soluble dans l'eau chaude, se dépose par le refroidissement et se précipite par les acides. Mais la plupart des matières végétales ont le grave inconvénient d'être très-fugaces, et corruptibles à l'humidité ou par la lumière et l'air. La lumière les dévore en grande partie et l'air les décompose en y introduisant des agents délétères invisibles qui les détruisent à jamais et dont il est le véhicule traitreusement implacable. Nous ne pouvons entrer ici dans les détails des diverses manipulations que nécessitent les nombreuses substances dont on fabrique les couleurs. Celles-ci ne sont pas toutes également traitables mais l'expérience a démontré qu'un broyage préalable et très soigné à l'eau avant le broyage à l'huile, contribuait beaucoup à la beauté et à l'emploi facile des matières colorantes quelle que soit leur nature. Les couleurs broyées préalablement se *con-*

servent tant qu'on veut. Plusieurs couleurs éprouvent du temps atmosphérique des altérations funestes et l'air en change les combinaisons suivant le degré d'influence qu'il a sur elle.

Mais le feu aussi en modifie quelques-unes et en assure la fixité.

EXEMPLE.

La terre d'Italie naturelle,
La terre d'Italie brûlée.
Les ocres brûlées qui donnent des rouges.
La sienne naturelle brûlée.
Les bruns rouges,
Le rouge de Venise,
Rouge de mars,
L'orangé mars,
} couleurs toutes inaltérables.

LÉVIGATION

Le broyage de certaines substances se fait dans un mortier à sec avec le pilon pour les obtenir en poudre impalpable, soit à l'eau sur un glace dépolie et à la molette ; cette opération se nomme *lévigation.*

On relève les couleurs broyées à l'eau avec un couteau d'acier, de corne ou d'ivoire ; ces deux derniers méritent la préférence car certaines matières sont altérées par le couteau d'acier ou de fer.

On les met en petits tas appelés trochisques et on en laisse évaporer l'eau. Ayez le plus grand soin d'empêcher la poussière de tomber sur les couleurs en toutes occasions.

Parmi les outils nécessaires à la bonne préparation des couleurs, il faut un porphyre ou plaque carrée et polie de cette matière, posée sur une table carrée bien calée et horizontale ; mais un grand carreau de marbre poli ou un caillou de mer est aussi bon. L'essentiel est la dureté et l'homogénité du grain. Un plateau de glace dépolie avec soin, est du reste, un équivalent, enchâssé dans un cadre de bois plat dont l'épaisseur désaffleure de peu la surface de la glace. On peut, au

besoin, broyer sur une pierre de rémouleur bien planée et grenée.

La molette ou broyon est un caillou, scié et bien aplani en forme de poire, dont la base circulaire est un peu arrondie vers le bord. On en aura de plusieurs grosseurs et même en corne pour le broyage des matières délicates et les moins dures à écraser.

DES HUILES

On se sert, pour peindre, de deux espèces différentes : l'huile de lin ou l'huile d'œillette, olivette ou de pavot, plus blanche que l'huile de lin, que bien des artistes remplacent par l'huile grasse, qui est préférable pour les couleurs qui se sèchent difficilement, telles que les laques, les bruns, les noirs; mais, aujourd'hui, on préfère le siccatif de Harlem, qui est clair et ne communique aucune nuance aux couleurs.

Le moyen d'avoir une huile siccative inoffensive (c'est-à-dire qui ne jaunisse pas et n'altère pas les couleurs), c'est de faire concentrer celle de noix en la faisant bouillir une heure au bain-marie.

Les huiles essentielles sont : 1° l'essence de térébenthine, produit de la distillation de la térébenthine liquide, provenant de certains arbres résineux.

2° L'huile d'aspic, extraite d'une grande lavande, commune en Languedoc. Réaumur s'en est servi pour dissoudre le copal.

3° L'huile de romarin ;

4° L'huile essentielle de lavande.

Les couleurs liquéfiées par les huiles volatiles sèchent plus promptement que les couleurs liquéfiées par les huiles fixes.

Une des qualités qu'on doit rechercher dans les huiles, c'est la blancheur ou transparence. Les huiles grasses sont habituellement foncées; elles font craqueler la peinture *si on en abuse*.

En général, toutes les huiles sont susceptibles de devenir

siccatives, en étant chauffées avec la litharge ou oxyde de plomb.

Examinons donc et passons en revue les huiles, les essences et leurs effets.

L'huile de noix, obtenue par une seconde expression des noix est un peu jaune, son odeur est très-légère, sa saveur est douce quand elle est préparée à froid, mais préparée à chaud, comme on le fait pour l'éclairage ou l'usage de la peinture, elle a une saveur plus ou moins âcre.

Elle est bonne pour la peinture et est plus blanche que l'huile de lin mais moins siccative; on l'adopte pour les couleurs claires.

L'huile d'œillette est très-bonne pour la peinture : on l'extrait par expression des graines de pavot *papaver somniferum*. On la rend siccative en la faisant bouillir sur la litharge.

La litharge ou chaux de plomb obtenue après la coupellation, si le feu est très-vif, donne le massicot qui sert à peindre en jaune; le minium qui sert à peindre en rouge les ferrures exposées à l'air.

Les chaux de bismuth, de mercure et d'argent provenant de ces substances par dissolution dans les acides, doivent être, autant que possible, bannies des usages de la peinture, en un mot, toutes celles qui ne résistent pas à la vapeur du foie de soufre mis en effervescence avec un acide, et ne peuvent fournir que des couleurs instables ou infidèles.

En effet, mêlez du foie de soufre avec du vinaigre on voit aussitôt si les substances colorantes, ci-dessus exposées à la vapeur qu'exhale ce mélange, noirciront avec le temps.

Le foie de soufre se fait en prenant une once de fleur de soufre et une once d'alcali fixe, qu'on met dans un matras avec cinq à six onces d'eau et qu'on chauffe sur un bain de sable pendant trois ou quatre heures en agitant un peu. On peut le faire sans eau dans une capsule de terre. Il suffit de bien mêler sur le feu l'alcali et la fleur de soufre.

Toutes les huiles peuvent être privées de leur couleur sans perdre les principes qui les caractérise comme corps gras. La simple exposition au soleil contribue déjà à les décolorer.

L'eau dissout l'huile de térébenthine en petite quantité et se charge de son odeur.

L'alcool la dissout beaucoup mieux; cette dissolution mêlée à l'eau devient laiteuse.

L'huile de térébenthine, à son tour, peut dissoudre l'alcool, ce qu'on observe en agitant sept parties d'alcool avec une partie d'huile. On obtient ainsi deux couches, dont l'une, inférieure, est de l'huile avec un peu d'alcool, et l'autre de l'alcool avec un peu de d'huile; l'eau n'enlève pas à la première combinaison l'alcool qu'elle contient.

La vapeur de térébenthine est délétère : un volume d'air saturé de sa vapeur tue un moineau (Vauquelin).

L'huile de térébenthine exposée à l'air ou mieux encore au gaz oxygène, jaunit, perd son odeur, s'épaissit et devient résineuse; elle forme l'essence grasse employée à la peinture sur porcelaine.

Le principe mucilagineux que certaines substances contiennent en suspension les rend plus altérables.

Le goudron de pin s'obtient en faisant chauffer dans des fours, les vieux pins coupés et abattus ne pouvant plus produire d'essence de térébenthine.

La térébenthine est un mélange d'essence avec la résine qu'on appelle colophane. On l'extrait par une opération dite le gemmage, consistant en incisions pratiquées dans l'arbre à diverses hauteurs vers le commencement du printemps. On distille ensuite le liquide retiré des trous pratiqués au pied de l'arbre. Un arbre de trente ans peut produire l'essence pendant trente ou quarante années, au bout desquelles on l'abat pour en extraire le goudron.

L'essence exposée à l'air s'engraisse en épaississant et se résinifie.

Elle est un poison pour les insectes et les naturalistes l'emploient pour tuer ces animaux sans les endommager.

HUILE D'ŒILLET POUR RETOUCHER, AUSSI BLANCHE QUE DE L'EAU, SICCATIVE ET UN PEU VISQUEUSE

Ayez plusieurs bouteilles de verre blanc. Afin de voir le progrès de l'opération, versez-y de l'huile d'œillet aussi fraîchement faite que possible, n'ayant pas plus de quatre mois; versez dessus deux parties d'eau filtrée, et agitez de temps en temps le mélange comme pour rincer; ôtez le bouchon et remplacez-le par un bout de carton, percez à trous d'épingle, exposez vos bouteilles à l'air, à la grande lumière du soleil, s'il se peut. Tous les deux ou trois heures, agitez de nouveau le mélange, et laissez reposer; faites cela pendant environ huit jours : l'huile surnage bientôt, mais l'eau la lave et l'épure et en sépare toute la mucosité, ce qui la rend siccative. La substance muqueuse, au bout de quelques heures, vient se placer entre l'eau et l'huile en mousse glaireuse et blanchâtre qu'on enlève au moins une fois par jour avec un crochet de bois blanc.

Transvasez votre huile dans d'autres bouteilles avec de nouvelle eau filtrée, que vous changez tous les deux ou trois jours pendant un mois. Si vous avez la patience de renouveler l'opération pendant deux ou trois mois, plus vous laverez et plus votre huile se purifiera, en devenant en même temps siccative. Les mucosités ne venant plus à se former, il sera temps de mettre vos flacons à l'ombre pour laisser le mélange reposer, toujours protégé par les couvercles de carton percés pour faciliter l'évaporation, à l'abri de la poussière. L'opération terminée, jetez l'eau et bouchez, pour vous en servir au besoin. Cette huile, indiquée par Bouvier, est des plus utiles à l'emploi.

C'est la seule huile siccative pure dans laquelle il n'entre aucune drogue malfaisante et étrangère à l'huile.

Rien de plus important que de connaître le parfait état de

pureté des huiles et des vernis pour constituer la beauté et la durée de la peinture.

Les huiles sont des composés végétaux ou animaux insolubles ou très-peu solubles dans l'eau; des corps gras qui sont liquides à une température de 15 à 10 degrés, et à plus forte raison au-dessous.

Les huiles fixes se divisent en huiles grasses et en huiles siccatives. Celles-ci exposées à l'air en couches minces, s'y durcissent et prennent l'aspect d'un vernis, surtout si elles ont été bouillies sur sept ou huit fois leur poids de litharge; celles-là placées dans les mêmes circonstances n'éprouvent pas de changement ou, si elles en éprouvent un, il se borne à un léger épaississement.

Les huiles grasses fixes les plus remarquables sont celles d'olive, de colza, d'amande douce, de ben, de faîne, ne servant jamais en peinture, à cause de la difficulté avec laquelle elles sèchent.

Les siccatives les plus remarquables sont celles de lin, d'œillette, de noix et de chenevis.

On se sert quelquefois d'huile d'olive mêlée d'un peu d'essence de térébenthine pour décrasser des tableaux très-encrassés par le temps. L'huile d'olive s'unit à la cire et à presque tous les corps gras. Elle blanchit à la lumière.

La blancheur des huiles qu'on emploie à peindre est très-indispensable, aussi doit-on, et ce serait un grand progrès, se préoccuper de blanchir les huiles siccatives grasses. L'huile d'olive appliquée au doigt sur une partie peinte récemment en enlève l'embu, mais il ne faut pas abuser de ce moyen. Car plus vous variez les mélanges d'huiles et plus il semble que vous y introduisiez d'éléments nouveaux capables d'augmenter les chances de destruction de l'œuvre. Le simple raisonnement indique que si l'on pouvait ne peindre *qu'avec un seul élément incorruptible* les actions délétères atmosphériques ou physiques, seraient beaucoup moins à redouter. Tout le problème de la durabilité ou perpétuité des œuvres se réduit donc à la plus grande pureté et homogénéité des matériaux qu'on y emploie.

Il importe également de savoir peindre à l'huile selon la matière sur laquelle on peint, poreuse, plus ou moins absorbante, comme la toile ou le plâtre, les enduits à surface; lisse ou rugeuse, ou fibreuse comme le bois, ou impénétrable comme le verre, la glace, les métaux polis, etc., etc.; ou sur le marbre, l'ardoise, la lave, et de connaître le dosage des couleurs appropriées à chaque genre de subjectile; comment elles se comportent avec les huiles et essences, les résines et les encollages divers, comme dans la détrempe avec la cire, puis recouvertes ou non par les vernis conservateurs.

CONNAISSANCES RELATIVES A LA PEINTURE MONUMENTALE DÉCORATIVE

Les peintures monumentales décoratives doivent leur plus grande chance de durée à la qualité des murailles, des pierres de constructions, des ciments et enduits, et, particulièrement, de l'extrême soin qui a été apporté dans le choix et l'emploi judicieux de tous ces matériaux. L'humidité et les salpêtres, qui exsudent de certaines pierres et des plâtres, ruinent trop souvent les plus belles œuvres. Le degré de porosité des pierres et la manière dont sont rebouchés les joints des assises occasionnent aussi de regrettables accidents. Les ciments et enduits, gauchement préparés, se détériorent parfois beaucoup et en peu de temps, aussi faut-il aux architectes, non moins qu'aux peintres, une connaissance approfondie des matériaux et de leur bonne méthode d'emploi.

IMPRESSIONS DES SUBJECTILES MÉTALLIQUES ET LIGNEUX. — BOIS DIVERS

Si on peint sur du cuivre, du fer, ou autres matières dures dont le poli empêche l'application de l'impression et de la

peinture, en faisant glisser les couleurs par dessus, il faut mettre un peu d'essence dans les premières couches d'impression : elle fait pénétrer l'huile. Si l'on imprime des panneaux en bois et qu'il s'y trouve des nœuds qui empêchent de prendre uniformément l'enduit de couleur, il faut préparer à part l'huile, y ajouter du siccatif, c'est-à-dire y remettre beaucoup de litharge, en broyer un peu l'impression ou la couleur et les réserver pour les parties noueuses. Il arrive parfois, que la couleur prend difficilement sur les parties noueuses. Il suffit d'en frotter les places avec une tête d'ail.

Pour peindre et conserver longtemps un lambris d'appartement et le garantir de l'humidité aussi bien que pour préparer un panneau destiné à la peinture d'un tableau, il faut appliquer derrière deux ou trois couches de brun rouge broyé et détrempé à l'huile de lin, le tout étant sec on procède à l'impression :

1° Donnez une couche de blanc de céruse broyée à l'huile de noix et détrempée avec la même huile coupée d'essence ; 2° cette première impression ainsi faite, donnez deux autres couches de la couleur que vous voulez adopter.

IMPRESSION DES TOILES

Choisissez la toile pas trop neuve, assez claire, et avec le moins de nœuds possible, tendez-la bien sur le châssis; appliquez alors la colle de gant et du blanc de craie additionné d'un peu de plâtre fin et broyez ensemble, ensuite râclez la colle qui passe par derrière.

La toile devient alors très-tendue, on la laisse bien sécher, on la ponce ensuite soigneusement pour la bien unir.

Quelques personnes impriment d'abord avec du brun rouge broyé à l'huile de lin et médiocrement épais, qu'on rend siccatif en y mêlant un peu de mine rouge bien broyée : on étend cette impression en procédant comme pour la colle ; on laisse sécher et on ponce. Trois couches suffisent. Les deux der-

nières couches peuvent se faire d'un mélange de gris rougeâtre qui peut aider l'artiste à ébaucher plus agréablement, en lui laissant une sorte de demi-teinte dont il profite par des frottis glacés de diverses couleurs.

IMPRESSION DES PANNEAUX

Les planches de bois ou panneaux doivent être préalablement encollés devant et derrière avec de la colle chaude de peau, cela empêchera le bois de se tourmenter. Employez la colle demi-figée.

Imprimez-les aussi des deux côtés avec du blanc de craie (d'Espagne et de la colle, en se servant d'une brosse douce), à plusieurs couches, ayant soin de bien laisser sécher à chaque fois, afin que les pores du bois soient bien bouchés ; unissez à la ponce, et passez ensuite vos deux ou trois couches de blanc de plomb à l'huile, moyennement épaisses. Si vous voulez du grain, tamponnez la couche avec la paume de la main, la couleur prendra mieux sur une surface un peu grenue. On peut, à volonté, faire ce grenu plus ou moins sensible.

Les panneaux les plus anciens, étaient faits de plusieurs bandes collées avec une colle de fromage qui, d'après le moine Théophile, les faisait résister à l'humidité et à la sécheresse sans pouvoir être désunies. Les expériences faites par M. Mérimée ne laissent aucun doute sur la supériorité du moyen.

COLLE AU FROMAGE

On prend du fromage mou, fait de lait écrémé, on le triture et on le lave à l'eau chaude jusqu'à ce que l'eau en ait enlevé toutes les parties solubles. On peut faire ce lavage sur un tamis ou sur une toile dans laquelle on comprime ensuite le

fromage pour en exprimer l'eau. Ainsi égouté, il s'émiette comme de la mie de pain, on le fait alors sécher sur du papier non collé, une fois sec il se conserve indéfinitivement. Cette matière qui est du caséum n'est pas soluble dans l'eau, mais elle le devient par l'addition de la chaux vive ; en triturant ce mélange, on le transforme instantanément en une crème très-visqueuse qu'on étend plus ou moins d'eau, suivant ce qu'on veut faire de cette colle qui sèche promptement pour ne plus se redisjoindre ; on ne doit en préparer qu'autant qu'on peut en employer très-rapidement.

Cette colle est tout à fait analogue à celle dite de Vaucouver que les Anglais vendent en poudre assez fine pour que la trituration ne donne aucune peine, elle est faite d'un mélange de caséum, de chaux et de blanc d'œuf desséché.

On a préparé des panneaux enduits de mastic de Dibl. Watin recommande le procédé des panneaux dits au vernis poli, moyen usité pour les panneaux de voitures à destination de peintures héraldiques d'armoiries.

Pour les toiles, Paul Véronèse les imprimait au plâtre qui absorbait aisément toutes les huiles.

Les toiles de lin sont les moins fortes, celles de coton ne valent rien. On choisit des toiles d'un tissu écru et égal ; si le tissu est lâche, on lui donne préalablement une couche de colle de gants tiède au moyen d'un grand couteau à manche coudé.

Un chimiste de Berlin, M. Puscher, propose comme avantageux d'allier la glycérine à la gélatine. — Ajoutez à une bonne colle animale un quart de son poids de gélatine, la nouvelle colle perdra le défaut d'être cassante. Elle devient ainsi un excellent enduit pour les cuirs et les peaux, pour préparer des os artificiels et donner de l'élasticité à des parchemins et à des papiers porcelainés.

Si on ajoute de la cire à la colle glycérinée, et si l'on emploie du jaune de zinc comme fond pour appliquer le rouge d'aniline, la couleur rouge ainsi obtenue, dépasse en beauté tout ce qu'on a pu voir jusqu'ici.

La colle glycérinée peut servir de gomme élastique pour

effacer le papier où la mine de plomb du crayon a passé.

Un mélange d'amidon, de glycérine et de gypse conserve sa plasticité et sa viscosité et est recommandable pour luter des appareils de chimie. — C'est un bon excipient pour la préparation des emplâtres.

COLLE FORTE

La colle, qu'on emploie liquide pour unir deux ou plusieurs substances colorantes et faciliter l'application et la fixation de la couleur, se compose, forte ou faible, chauffée seulement sans jamais bouillir, ce qui ternirait l'éclat et la vivacité de la couleur; on s'en sert parfois comme corps intermédiaire pour empêcher qu'une substance liquide ne pénètre dans une solide, comme lorsqu'on veut appliquer du vernis sur un papier on doit l'encoller d'abord. Dans ce cas, on l'emploie claire, limpide et froide.

COLLE IMPERMÉABLE

Ce procédé consiste à faire tremper de la colle forte ordinaire dans de l'eau, jusqu'à ce qu'elle s'amollisse (on devra la retirer toutefois avant qu'elle n'ait perdu sa force primitive); après quoi on la met dissoudre dans de l'huile de lin ordinaire, sur un feu très-doux, jusqu'à ce qu'elle se prenne comme une gelée.

On peut ensuite s'en servir pour joindre toutes les choses qu'on désirera réunir l'une contre l'autre, puisque cette colle, outre sa force et sa dureté, a l'avantage de pouvoir soutenir et braver l'action de l'eau.

Il est superflu d'ajouter combien cette recette est utile, car chacun est à même de l'apprécier en en faisant l'essai. Elle

sera surtout très-importante à la marine, ayant plus de ténacité que le goudron, et étant comme lui, imperméable à l'eau.

COLLE DE GANTS

RECETTES WATIN, VERNISSEUR DU ROI LOUIS-XV EN 1666

Se fait avec des rognures de peau blanche de moutons qu'on fait macérer et dissoudre dans l'eau bouillante pendant trois ou quatre heures, ensuite couler à travers un tamis ou un linge clair dans un vase vernissé.

Étant refroidie elle a la consistance, d'une forte gelée de confitures. Elle s'emploie pour appliquer des couleurs broyées à l'eau qu'on ne veut pas vernir.

Une livre de parchemin non écrit, dans six pintes d'eau, laissée bouillir quatre heures, procure une colle analogue en consistance à la colle de gants.

Pour réduire la colle forte à sa moyenne force, ajoutez une pinte d'eau et quatre pour la rendre faible, et même davantage si on la veut très-légère.

On empêche les colles de tourner et de moisir en y jetant quelques gouttes d'alcool ou d'huile de lavande. Il faut les tenir dans un endroit frais pour les conserver, et loin du soleil et des mauvaises exhalaisons, il faut y mettre plus de peau ou de parchemin, dans les temps chauds, pour qu'elles acquièrent une consistance de gelée. La colle employée trop forte ferait écailler la couleur.

On emploie la colle dite de Flandre surtout dans le décor, on la mêle dans les couleurs destinées aux carrelages de certains appartements qu'on cire et frotte ensuite.

EMPLOI DES ENDUITS SUR UN CORPS QUI BOIT

Avant de poser l'enduit sur un corps qui boit, il faut encoller celui-ci avec de l'eau collefortée qu'on prépare ainsi : eau douce, 1,000 grammes; colle forte, 120 grammes; ou au moins passer, sur le corps qui absorbe, une éponge imbibée d'eau, et sans attendre que la portion lotionnée soit redevenue sèche, on pose au couteau la première couche d'enduit très-mince et fortement appuyée.

Cette couche étant sèche, on pose la deuxième mince et bien fixée et ainsi des suivantes; on peut aller jusqu'à cinq couches si la partie est fortement salpêtrée. Le salpêtre doit être gratté profondément.

LE SGRAFFITTO

Le sgraffitto est le genre de peinture de décoration à la fois le plus durable et le plus expéditif. Ce procédé, indiqué par Vasari, s'emploie à l'extérieur. Les contours sont gravés à la pointe d'un fer par la main du peintre.

On prend de la chaux détrempée à l'ordinaire avec du sable; on y mêle de la paille brûlée qui donne à l'enduit une teinte de noir argentin. Cela fait on l'applique sur la façade et après l'avoir bien lissé, on le couvre en entier d'un lait de chaux; c'est sur cette façade, ainsi blanchie, qu'on décalque ensuite les poncifs des sujets à représenter et dont on fixe les contours au moyen d'une pointe de fer qui, en enlevant l'enduit blanc, fait reparaître le noir, enfin on achève le modelé par hachures.

IMPRESSION MURALE

Donnez d'abord une impression au plâtre, à l'huile, avec du brun rouge ou de l'ocre jaune, laquelle s'emboit dans le plâtre sec, et donnez-en une seconde d'une teinte gris rosâtre par-dessus, ou d'ocre et de blanc, si vous préférez.

On peut, si la muraille est bien sèche, y donner à plusieurs reprises deux ou trois couches d'huile bouillante, jusqu'à ce que l'on voie que l'enduit demeure gras et ne s'emboit plus. On l'imprime ensuite avec le blanc de craie et de l'ocre jaune ou rouge, ou autres terres qu'on broie un peu ferme et dont on fait une couche sur le mur.

D'autres personnes font un enduit préalable avec de la chaux et de la poudre de marbre ou du ciment fait de tuiles pilées et broyées finement, qu'on applique à la truelle pour le bien unir; ils l'imbibent ensuite de plusieurs couches d'huile de lin avec une grosse brosse. Ensuite, on fait une composition de poix grecque, de mastic et de gros vernis, bouillis ensemble dans un pot de terre, on l'applique à la brosse et on unit à la truelle chaude. On imprime ensuite la couleur à l'huile sur laquelle on viendra peindre son tableau.

C'est un mélange d'huile cuite avec un peu de litharge qu'on délaye avec de la cire fondue. On chauffe la pierre, le plâtre ou la toile qu'on veut enduire, et l'on passe dessus, avec des pinceaux, la préparation liquide.

On peut remplacer la cire par certaines résines, telles que l'élemi, le copal et l'huile par une essence telle que l'aspic; cela est même nécessaire quand les peintures qu'on doit y exécuter sont placées dans des rez-de-chaussées ou lieux bas et humides.

On enduit les statues de pierre tendre, les vases, les bas-reliefs ou plâtre et médaillons, d'un encaustique à la cire et à l'huile lithargirée. Les enduits à l'encaustique conviennent également à l'impression des panneaux de métal de cuivre.

MORTIER-CIMENT

La terrasse de Hollande, espèce de terre qu'on trouve aux environs de Cologne, se cuit comme le plâtre, on l'écrase ensuite avec des meules, pour la mettre en poudre et l'employer mêlée à la chaux pour faire un mortier : elle remplace dans cet emploi celui de la pouzzolane ; ce mortier est hydraulique et durcit à l'eau.

IMPRESSION SUR MUR POUR PEINTURE MONUMENTALE

MM. Darcet et Thénard, illustres chimistes, ont composé, pour la décoration de la coupole Sainte-Geneviève, l'enduit suivant, composé de : une partie de cire, trois parties d'huile de lin cuite avec un dixième de son poids de litharge ; après avoir échauffé le mur avec un réflecteur, on applique la composition chaude et on continue de chauffer jusqu'au refus. Cette composition est bonne aussi pour le plâtre ; elle arrête le progrès du salpêtre.

Les peintures d'impressions pour le bâtiment sont de deux sortes : en détrempe ou en peinture à l'huile ; on les couche à plat avec des brosses sur les menuiseries, les murs, les plafonds, etc. Leur usage est excellent en quelque couleur qu'elles soient ; elles contribuent beaucoup à la conservation des bois. Appliquées à l'huile, les premières couches doivent être nourries en huile et les secondes en couleur. Il ne faut pas appliquer une couche que l'autre ne soit sèche. On se sert d'huile de lin et les couleurs sont broyées à la molette avec l'huile d'œillette. Quand on les emploie on y met de l'huile ou essence de térébenthine et un peu de litharge, pour les faire sécher plus promptement et les empêcher de jaunir.

Si l'on veut laver de vieilles peintures, avant d'en remettre de neuves, sur d'anciennes menuiseries ou boiseries, on les lessive avec un apprêt d'eau seconde, composée de potasse, alun et sel. Veut-on lessiver de vieilles peintures pour être revernies, on doit couper l'eau seconde au degré que peut endurer le fond sans l'endommager. On emploie aussi du savon noir quand les fonds sont susceptibles de changer.

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES SUR LES PAPIERS TOILES, PANNEAUX

En Italie, les anciens ont commencé par faire leurs tableaux sur panneaux fort épais et en bois de peuplier; en Flandre, on adopta le chêne inattaquable par les vers, toujours redoutables à la peinture sur bois. On imagina de les enduire quelquefois de cire ou de résine pour les préserver de l'humidité. M. Tachet fabrique aujourd'hui des panneaux en bois plaqué, croisé en divers sens, qui présentent toutes les garanties possibles de solidité. On imprimait anciennement les panneaux avec de la craie délayée dans de la colle animale ou bien avec du plâtre éteint. Montabert dit qu'aux dixième et onzième siècles, on collait sur les panneaux une toile qu'on imprimait d'un enduit blanc, analogue au stuc. C'est ainsi que les Chinois procèdent pour les grandes pièces de vieux laque, si remarquablement unies; puis les toiles sont venues, qui les ont remplacées, et maintenant elles sont d'un usage presque général.

Il y a néanmoins quelques artistes qui, pour de petits tableaux de genre, préfèrent les panneaux, leur grain fin étant, selon eux, plus favorable que celui de la toile pour terminer et soigner minutieusement certaines parties délicates, entre autres, *les nus*. Malgré cela, nous pensons qu'on doit s'abstenir d'employer les toiles de lin, et surtout celles de coton; celles de chanvre, les plus fines, écrues, d'un tissu bien égal et tendues sur châssis, avec clefs aux encoignures, sont les meil-

leures. Celles dont le tissu serait lâche reprennent de la fermeté, si on les enduit d'une couche de colle de gants tiède qu'on étend avec un couteau à manche coudé, en en promenant le tranchant émoussé droit et comme une règle à la surface de la toile, pour en égaliser l'application. L'encollage une fois sec, on ponce, et on applique deux ou trois couches de blanc de céruse, broyé avec une partie d'huile de noix et une d'essence de térébenthine, à la consistance d'une pommade. Au bout de trois ou quatre jours, l'impression sera bonne; elle adhérera suffisamment à la toile et ne sera pas cassante. Cette préparation est peu coûteuse et très-recommandable dans son emploi.

Les tableaux des Vénitiens étaient généralement imprimés avec du plâtre; aujourd'hui on imprime généralement à l'huile.

Les marchands de Paris les impriment en les tamponnant ou en les ponçant après l'impression. On trouve chez eux des impressions très-variées pour la grosseur du grain, d'une couleur généralement jaunâtre. La pratique et l'observation démontreront les différents partis qu'on peut tirer du plus ou moins de grain de la toile, pour l'exécution pittoresque. Nous reviendrons sur ce sujet en parlant des procédés d'exécution, et nous dirons, en règle générale : qu'un peintre qui voudra exécuter un tableau de petite dimension devra choisir de préférence une toile lisse, à moins qu'il ne veuille y jeter une esquisse ou pochade rapide et d'une touche un peu heurtée, n'indiquant que des effets brillants de lumière. L'impression lisse stimulera et forcera pour ainsi dire le peintre à un fini précieux, qui est un des mérites des petits tableaux. (Voir les admirables peintures des Terburg, Metzu, Meyris, Ostade, etc.; et, de notre temps, les Meissonnier, Paul Delaroche, Decamps.)

Il n'est pas non plus indifférent de faire le trait d'un tableau avec n'importe quel genre de crayon. Nos jeunes artistes des académies ont l'habitude de crayonner au fusain le trait d'une figure. Il est évident que le noir du fusain ne fait que salir les tons de chair; la craie serait à cet égard plus inoffensive; mais, après avoir tracé une figure nue avec la craie, on fera bien

d'en chercher plus finement les contours avec la sanguine qui a plus de rapport avec la couleur de la chair. Il vaudrait encore mieux esquisser avec des crayons de pastel rosés, demi-durs. La mine de plomb est en tout cas d'un emploi détestable. On fait également usage d'un papier collé sur toile et enduit de vernis gomme copal, préparé de la même façon que les toiles : on s'en sert surtout pour peindre des études, d'abord en raison de l'économie qu'on trouve à s'en servir, ensuite à cause de la facilité qu'il offre à l'artiste voyageur dont les toiles ou panneaux augmenteraient de beaucoup le bagage, tandis que vingt ou trente morceaux de papier à peindre peuvent aisément tenir dans sa boîte de campagne. Au reste, si ce qu'on a fait sur papier mérite d'être conservé, on peut le faire *rentoiler*, c'est-à-dire le faire reporter sur châssis, comme il arrive pour la restauration lorsqu'on fait remettre de vieux tableaux sur toiles neuves.

COMPOSITION DE LA PALETTE

Blanc d'argent,
Blanc de plomb,
Jaune de Naples,
Jaune brillant,
Ocre jaune,
Ocre de ru,
Jaune indien,
Chrome clair,
Chrome foncé,
Ocre rouge,
Brun rouge,
Cinabre,
Vermillon de Chine,
Laque de garance rose,
Laque de garance foncée,
Carmin brûlé,
Rouge d'Angleterre,
Bleu de cobalt,
Bleu d'outremer,
Bleu de Prusse,
Terre de Sienne naturelle,
Terre de Sienne brûlée,
Brun de Prusse,
Terre de Cologne,
Brun composé,
Noir de pêche,
Noir d'ivoire,
Vert Véronèse.

LISTES DES COULEURS QU'ON PEUT EMPLOYER GÉNÉRALEMENT DANS LES ARTS D'APRÈS LEUR DEGRÉ DE SOLIDITÉ

TRÈS-SOLIDES

BLANCHES.
- Oxyde de zinc,
- Blanc d'Espagne,
- Craie,
- Chaux vive,
- Sulfate de baryte,
- Argent en coquille.

JAUNES.
- Or en coquille,
- Jaune Mérimée,
- Ocre jaune,
- Jaune de Naples,
- Terre d'Italie, ocre de ru,
- Jaune minéral,
- Jaune de chrome,
- Chromate de baryte,
- Laque minérale.

BLEUES.
- Outremer Guimet,
- Bleu d'azur naturel,
- Cobalt,
- Smalt,
- Outremer de cobalt.

NOIERS.
- De fumée de vigne,
- D'ivoire,
- De Francfort,
- D'Allemagne.

ROUGES.
- Arséniate de cobalt,
- Ocre rouge,
- Laque de garance,
- Carmin de cochenille,
- Laque carminée,
- Rouge de Prusse,
- Rouge d'Angleterre, colcothar, brun rouge,
- Rose de cobalt,
- Bol d'Arménie.

VERTES.
- Vert de chrome,
- Vert de Rinmann,
- Vert de montagne naturel,
- Vert Milory,
- Terre de Vérone.

BRUNES.
- Terre de Sienne calcinée,
- Brun de manganèse,
- Brun Vandick,
- Bitume de Judée, momie,
- Terre d'ombre, terre de Cassel.

COULEURS QUI CHANGENT

Parmi les couleurs pernicieuses, à rejeter de la peinture à l'huile, on doit citer le vert-de-gris, qui noircit au contact de l'huile. C'est un oxyde de cuivre ou acétate de cuivre sorte de sel qui a détruit beaucoup de tableaux de Léonard de Vinci,

qui, malgré ses profondes connaissances scientifiques, en ignorait les effets. Il employait également le noir d'imprimeur. Néanmoins, les Vénitiens ont employé le vert-de-gris par *glacis* pour les draperies et des verdures qui ont peu changé. Mais ils employaient de préférence la malachite, devenue très-dispendieuse et rare aujourd'hui.

Le jaune intense, qui est le produit de l'oxyde de chrome et qu'on emploie souvent, ne supporte ni le contact des autres couleurs, ni celui de l'huile; combiné avec l'alcali, du bleu de Prusse broyé à l'huile, il rougit, devient noirâtre, et ne saurait donner des verts durables. Seul il se conserve mieux.

Le carmin de cochenille, couleur du règne animal, le vermillon, la terre d'ombre sont dans le même cas.

Le massicot jaune, la gomme-gutte, l'indigo et presque toutes les couleurs qui sont exemptes de décomposition et d'évanouissement à la lumière, comme le seraient les stils de grain, les mauvaises laques et toutes les couleurs végétales, ne sont solides et inaltérables qu'employées à la cire, et, en général dans les glutens sans huiles.

COULEURS TRÈS-PEU SOLIDES

Cinabre, laque de Fernambouc, rouge de Carthame, ocre verte, vert de vessie, vert anglais, cendre verte, vert de Schèle, vert de Brême, aux émanations insalubres, ainsi que les verts de chrome et d'oxyde de cuivre, pourpre de Cassius, violet végétal.

Le mode de préparation, de broyage, de mélange avec les huiles, etc., influe énormément sur le degré de fixité des couleurs. En général, la couleur sera d'autant plus durable, qu'elle aura été obtenue à une haute température, et qu'elle aura résisté plus longtemps à l'action de la chaleur.

Les couleurs doivent être, autant que possible, conservées dans un endroit sec. Pour sécher les couleurs en poudre qui

auraient absorbé de l'humidité, il faut la chaleur graduée de l'étuve.

Les rayons solaires concourent à la destruction du plus grand nombre des couleurs, puis les émanations gazeuses existant dans l'atmosphère.

Les bons vernis sont les meilleurs préservatifs contre l'action délétère et décolorante de la lumière.

Les composés de plomb noircissent tous au contact des émanations méphitiques produites par le sulfure noir de plomb, et certaines peintures blanches où l'on a employé des siccatifs à base de sels solubles de zinc et de manganèse jaunissent avec le temps.

DE L'EMPLOI DES COULEURS EN GÉNÉRAL DE LEURS AVANTAGES ET DE LEURS INCONVÉNIENTS

Le blanc d'argent est le plus parfait de tous les blancs. On s'en sert pour peindre les chairs, les linges, les ciels et tout ce qui exige la pureté, la fraîcheur. Son nom lui vient de son éclat brillant ; il ne contient pas d'argent. C'est le même que la céruse, le blanc en écaille, le blanc de Krems (petite ville d'Allemagne). La manière dont on le broie influe beaucoup sur sa beauté. Watin conseille de le broyer à quatre reprises différentes, et le plus promptement possible, avec l'eau claire, et de le laisser bien sécher en pastilles à chaque fois avant de le mélanger avec l'huile.

Le blanc de plomb a plus de corps et ne s'emploie que dans la peinture à l'huile ; il noircit à la longue, mais le vernis le préserve ordinairement de l'action des vapeurs hydro-sulfureuses plus ou moins répandues dans l'atmosphère.

Le blanc de plomb s'emploie dans les grands tableaux qui dépensent beaucoup de couleurs; on s'en sert aussi pour les fonds et autres grandes parties qui n'exigent pas autant de vivacité du ton.

La céruse plus ou moins calcinée donne naissance au mas-

sicot jaune clair ou foncé du commerce (oxyde de plomb au premier degré ou protoxyde de plomb). C'est chez les fabricants de minium qu'on trouve le véritable massicot. Pour préparer le minium, le plomb est calciné dans un fourneau à réverbère, où se produit un mélange de massicot et de plomb plus ou moins divisé. On sépare ces deux matières par trituration et lévigation (opération qui réduit en poudre très-fine). Le massicot, qui est plus léger, nage à la surface de l'eau ; on le décante, on le laisse déposer et on le recueille ensuite pour le faire sécher (recette de M. Mérimée). Sa qualité est très-siccative. On trouverait de l'avantage à l'employer à l'huile dans les mélanges avec des couleurs qui sèchent difficilement, les laques et les terres bitumineuses.

La mine orange ou minium clair n'a aucune solidité.

Jaune de naples. — On ne doit jamais s'en servir mélangé avec d'autres couleurs pour peindre les parties lumineuses des chairs, car, étant chargé d'arsenic, il décompose les blancs, les cinabres, et tend à les faire tourner au vert, son plus grand défaut étant de verdir avec les années. Comme le jaune de Naples couvre parfaitement, on peut l'employer dans les reflets des chairs, du côté de l'ombre ; là, il remplace le blanc avec avantage, car il est moins lourd et moins froid. Dans les fleurs, dans les draperies jaunes, on ne saurait non plus s'en passer. Il est indispensable dans le paysage pour toucher les parties lumineuses des arbres. On s'en sert encore pour retoucher les ors. Mêlé avec le bleu de Prusse ou l'outremer, il produit de jolis verts clairs.

Le jaune de Naples contient du plomb et de l'antimoine. L'amassette de corne blonde ou d'ivoire est recommandée pour le triturer. Cette couleur serait avantageusement remplacée par le jaune d'antimoine, qui est le plus brillant et très-solide.

L'ocre jaune clair est indispensable dans les carnations ; elle entre dans une foule de tons composés où nulle autre couleur ne saurait la remplacer ; de plus, elle a l'avantage de ne nuire à aucune d'elles, de même qu'aucune d'elles ne saurait l'attaquer ; sans être lourde, l'ocre jaune clair couvre bien :

aussi on en fait un usage journalier dans les parties lumineuses des fabriques, des terrains, et, préférablement à toute autre, on la fait entrer dans les teintes destinées à peindre les chairs.

L'ocre de ru ou jaune obscur entre dans tous les mélanges d'ombres qui doivent avoir de la vigueur et qui se trouveraient affaiblis si, en sa place, on se servait de l'ocre jaune clair. Il faut observer de ne jamais la mélanger avec des teintes brillantes et lumineuses, surtout avec le blanc, car le défaut de l'ocre de ru est de pousser au brun. Comme l'ocre jaune clair, elle couvre bien, et fait de très-beaux verts chauds, mélangée au bleu de Prusse. Pour les terrains, les meubles, les fonds, elle fournit des tons excellents.

Le jaune indien est une couleur d'une extrême solidité, mais qui demande à être bien choisie ; car il en existe de verdâtres qu'il faut éviter d'employer. Le beau jaune indien est d'une nuance bouton d'or, et contribue à faire de fort belles draperies jaunes. On en obtient aussi pour le paysage de magnifiques tons verts. Mélangé aux ocres ou aux jaunes de Naples, il en ravive l'éclat et la vivacité ; mais, comme il n'a pas de corps par lui-même, on ne s'aurait s'en servir pour empâter. Il est essentiel de ne jamais le faire entrer dans les ciels ni dans les chairs, car il foisonne tellement, qu'on ne saurait s'en rendre maître et qu'il absorberait les autres tons auxquels on voudrait l'associer, pour l'usage que nous venons d'indiquer.

Les chromes sont très-solides ; ils procurent de beaux verts et donnent de belles nuances aux draperies mais ils noircissent.

L'ocre rouge clair est une couleur des plus utiles; sa nuance, d'un rouge fin, convient beaucoup mieux que les cinabres dans une quantité de mélanges où leur ton trop vif et trop cru romprait l'harmonie. Elle partage avec l'ocre jaune l'inestimable qualité de ne pas pouvoir être altérée par le mélange d'autres tons, étant aussi fort innocente par elle-même. Elle remplace très-avantageusement les cinabres, toutes les fois qu'il s'agit d'un ton de chair mâle et énergique.

Le brun rouge foncé est une couleur vigoureuse qu'il ne faut employer qu'avec réserve, parce qu'elle fournit abondamment.

On ne doit s'en servir dans aucune partie lumineuse, surtout dans les carnations ; mais elle est excellente pour les touches sanguines.

Le cinabre de Hollande (1) doit, pour être d'une bonne qualité, ne pas tirer sur l'orange ; car, s'il était de nuance, cela prouverait qu'il est sophistiqué par un mélange de rouge de Saturne (minium), dans l'intention de lui donner un éclat plus vif, et, comme le minium se compose de plomb et d'oxyde calciné, il noircit beaucoup, surtout à l'huile, et fait noircir le cinabre auquel on l'associe et qui est un composé de soufre et de mercure.

Le cinabre produit le meilleur effet en le mélangeant avec du blanc pour les roses ; on doit aussi s'en servir pour la teinte locale des chairs en le mêlant avec un peu d'ocre jaune clair, et en cela il est fort utile ; car si, dans ce mélange, on employait à sa place la laque, la teinte qu'on en obtiendrait serait d'une froideur désespérante.

Le cinabre ou vermillon de la Chine est plus carminé que celui qui se prépare en Europe, et dont le meilleur nous vient de Hollande ; on s'en sert préférablement à l'autre lorsqu'on veut faire un ton rose frais ; mélangé avec du blanc, on en obtient toute sorte de nuances roses moins froides que si on employait la laque pure, et moins jaunâtres que si on se servait du cinabre de Hollande.

Il faut se rappeler que les cinabres ne peuvent se remplacer par aucune autre couleur rouge dans la peinture à l'huile ; nous avons dit que l'ocre rouge clair s'employait dans les carnations vigoureuses et nuancées de ton, mais c'est avec le cinabre seulement qu'on peut faire des teintes assez pures, assez fraîches pour les carnations de femmes, d'enfants et même de certains hommes.

Cette couleur, qui est assez solide, peut être falsifiée par un mélange de minium ; il faut, pour s'en assurer, placer la substance dans un creuset sur un feu ardent, et si, après l'évaporation, on trouve des globules de plomb réduit, c'est la preuve

(1) Combinaison intime de mercure et de soufre ou sulfure de mercure.

qu'il y avait du minium. Les cinabres se préparent à l'huile au moment où on en a besoin. On doit les tenir épais et fermes.

La LAQUE DE GARANCE ROSE est d'un ton très-fin et plus solide qu'aucun autre ; les plus belles laques de cette espèce viennent de Berlin et de Munich. Celles qui se fabriquent en France sont loin de les valoir ; elles ne sont ni aussi pures ni aussi foncées ; le plus bel éloge que nous en puissions faire, c'est de dire que, employées pour l'aquarelle et préparées à la gomme, nous en avons vu qui, depuis trente ans, n'ont pas bougé. Nous engageons les peintres soigneux à bien faire attention à ne pas prendre leurs laques en vessie, parce qu'elles se graissent facilement. Il est beaucoup mieux d'en broyer la quantité nécessaire aux besoins du moment. Comme la laque est une couleur très-peu siccative, elle se conservera sans difficulté fraîche et bonne sur le coin de la palette ; seulement, il n'y faut mêler d'huile grasse qu'au moment de s'en servir.

La laque rouge, fine, vraie, dite de Venise ou de Florence, est celle dont le corps chimique ou terre d'alun est teint avec l'extrait de la cochenille ; on doit la choisir haute en couleur, claire, nette, inaltérable au citron ou au vinaigre. Ces laques ne sont point solides mais on ne connait pas de couleurs qui puissent donner leur équivalent en beauté.

La laque de garance, d'un rouge analogue à celui que donne la cochenille, tire son principe colorant des plantes de garance qui croissent à Smyrne, en Algérie et dans les contrées méridionales de la France.

La LAQUE DE GARANCE CRAMOISIE présente à ceux qui l'emploient les mêmes avantages, et l'on doit la traiter de même. Lorsqu'on l'achète en grains pour la broyer soi-même, elle ne semble pas aussi brillante que l'autre ; mais, une fois broyée, elle acquiert une grande énergie de ton et contient beaucoup plus de pourpre : aussi s'en sert-on pour ce qui demande de la vigueur. Lorsqu'on la mêle à la terre de Sienne brûlée, elle donne un ton d'une force et d'une transparence que nul autre mélange ne saurait atteindre ; elle est surtout précieuse pour les draperies, aux ombres desquelles elle ajoute une profondeur extrême.

Le carmin brulé, ou laque de Venise brûlée, est un ton magnifique. Sa destination est la même que celle des laques dont nous venons de parler. Cette couleur s'obtient au moyen de laques brûlées, mais toutes ne sont pas bonnes pour cet usage, et les seules qu'on doive y employer sont les laques faites de cochenille pure ; il est donc important si on ne la prépare soi-même, de s'en procurer de bonne.

Les vigueurs pourprées que donne le carmin brûlé le disputent à celle du plus beau noir, et sont en même temps d'une transparence parfaite.

Rouge d'Angleterre. — Cette couleur est d'un emploi facile; on s'en sert surtout pour les ombres des draperies rouges ; mais, par cela même qu'on ne doit guère s'en servir que pour les draperies, nous regardons comme inutile d'en avoir sur sa palette, excepté les jours où l'on sait devoir l'utiliser. C'est pourquoi, au lieu d'en avoir en vessie, il suffit d'en avoir en poudre qui soit déjà broyé à l'eau, en sorte qu'on n'ait plus qu'à délayer à l'huile, au fur et à mesure des besoins.

Le bleu d'outremer, la plus coûteuse de toutes les couleurs qui puissent s'employer à l'huile, en est aussi l'une des plus solides ; il se tire de la pierre ou marbre appelé *lapis-lazuli*. Ce marbre provient des carrières situées en Orient et en Sibérie.

L'outremer est parsemé de bleu, de blanc, de gris, mélangé de noir et de brun. Il y en a cinq ou six nuances; la plus belle, et par conséquent la plus coûteuse, est la plus chargée de couleur bleue. A mesure que ces nuances pâlissent, elles sont moins chères.

Nous conseillons à nos lecteurs de ne pas se servir de celle appelée *cendre d'outremer*, qui ne donne qu'un ton grisâtre ; nous pensons, avec beaucoup d'artistes, que le mieux est d'obtenir la teinte légère qu'elle représente en mélangeant beaucoup de blanc à un peu d'outremer très-pur et très-vif. L'outremer ne s'altère jamais et gagne au contraire de l'intensité à mesure que le temps s'écoule ; on l'emploie beaucoup pour les ciels, mais seulement pour terminer. Il faut les ébaucher avec une teinte faite de bleu de Prusse, de blanc et de noir

bleuâtre; ce mélange doit offrir à l'œil une nuance grisâtre qui deviendra fort belle lorsque, à la seconde reprise, vous la peindrez avec l'outremer.

Surtout il ne faut pas s'effrayer du ton gris de l'ébauche, et, croyant mieux faire, ébaucher avec le bleu de Prusse mélangé seulement de blanc, car on n'obtiendrait qu'un ton criard que la seconde reprise ne pourrait assourdir; au lieu qu'en faisant le mélange que nous venons d'indiquer, on aura un ciel fort harmonieux.

Comme le noir mélangé de bleu peut tourner au vert malgré la présence du blanc dans le mélange, pour empêcher ce résultat, on n'aura qu'à y ajouter une légère pointe de vermillon de Chine ou de laque.

Un ciel orageux se prépare avec un mélange de noir et de blanc, auquel on ajoute, suivant la nécessité, soit un peu d'ocre rouge clair, soit même une pointe d'ocre jaune clair.

L'outremer s'emploie aussi dans les draperies, dans les chairs, etc.

Le bleu de Prusse se soutient aussi bien que les laques de garance. Malgré le nom qu'on lui a donné, pour avoir été inventé par *Deppel* qui était Prussien, on en fabrique partout; mais, jusqu'à présent, le meilleur est celui qu'on prépare en Angleterre.

Mélangé avec différents jaunes, on en obtient des verts charmants; mais il faut se méfier de la crudité de cette couleur toutes les fois qu'il s'agit de l'employer mariée au blanc seulement.

La terre de Sienne non calcinée est une couleur fauve, un peu brune, très-solide et très-transparente; malheureusement, comme elle a peu de corps et qu'elle ne couvre pas, on ne peut s'en servir pour les ébauches, dans lesquelles l'emploi des ocres, surtout de l'ocre de ru, vaut infiniment mieux; elle a aussi l'inconvénient de faire noircir les mélanges dans lesquels on la fait entrer, surtout ceux qui comportent du blanc, parce que cette dernière couleur étant métallique et la terre de Sienne étant bitumeuse, leur association amène nécessairement ce ton noirâtre qu'il faut redouter.

La terre de Sienne non calcinée est très-bonne pour faire les glacis et les préparations, et nous sommes fort éloignés d'en proscrire l'usage, mais nous lui préférons le *brun de Prusse*, qui ne noircit pas et sèche mieux.

La TERRE DE SIENNE CALCINÉE est la même substance que celle dont nous venons de parler. Il est très-facile de la préparer soi-même, si on vient à en manquer; il ne s'agit pour cela, que d'avoir de la terre de Sienne naturelle en morceaux, de les rompre en petites parcelles de la grosseur d'un pois, et de les faire rougir sur un feu vif, dans une cuiller de fer. Lorsque les morceaux sont devenus d'un rouge vif comme doit l'être la cuiller elle-même, on les retire, et, sur un marbre ou sur une assiette, on les laisse refroidir, pour ensuite les broyer à l'huile.

Cette couleur ainsi préparée a des qualités que ne possèdent pas celles dont elle dérive, et l'on remplacerait avec peine le ton à la fois chaud, transparent et léger dont elle est douée. Cependant il y a lieu de s'en méfier aussi, parce qu'elle est sujette à noircir; puis, comme elle fournit beaucoup, si l'on n'y prenait garde elle absorberait toutes les couleurs avec lesquelles on la mélangerait. Elle est parfaite pour réchauffer un ton d'ébauche trop gris; elle sert aussi, mêlée avec des laques foncées ou avec l'outremer n° 1, à composer les touches d'ombres qui doivent être fortement accusées dans les carnations. Les paysagistes en font un usage journalier pour échauffer les premiers plans de leurs terrains, pour mélanger dans les teintes des fabriques et des terrains, pour glacer les feuillages de ces tons roux que l'automne jette comme un manteau sur les arbres et les gazons. Les peintres d'animaux, non plus, ne sauraient s'en passer pour colorer chaudement et donner la puissance nécessaire aux robes de leurs chevaux, au pelage de leurs vaches, de leurs taureaux; il en faut jusque dans le ton grisâtre dont est revêtu l'humble animal qui rend de si bons services à l'homme, et que notre célèbre fabuliste a désigné sous le nom de maître Aliboron.

Le BRUN DE PRUSSE est une couleur qu'on ne trouve pas à acheter, et que, par conséquent, on doit faire soi-même. Le

nom de brun de Prusse doit lui être donné, puisque c'est avec du bleu de Prusse qu'on peut l'obtenir; mais, pour en arriver là, on ne doit pas se servir du bleu de Prusse anglais; nous ignorons la raison de cette singularité, mais c'est assez que le fait existe pour que nous devions le signaler.

Procédez pour le faire comme pour la terre de Sienne naturelle que vous voulez métamorphoser en terre de Sienne brûlée.

Lorsque vos morceaux de bleu de Prusse seront soumis, dans une cuiller, à l'action du feu vif dont nous allons parler, vous les verrez éclater et tomber en écailles; une fois cet effet obtenu, n'attendez pas davantage, ôtez, faites refroidir et broyez les écailles, parmi lesquelles vous en trouverez de bistrées et d'autres plus noires, qui, mélangées et préparées à l'huile, vous donneront ce que nous appelons ici BRUN DE PRUSSE.

Cette couleur, qui est d'une fixité à toute épreuve, peut remplacer avec un avantage marqué l'asphalte, la terre de Sienne naturelle, et la momie, dont elle n'a pas les inconvénients.

Ce brun de Prusse, qui s'étend très-facilement, possède encore l'avantage de sécher très-vite.

La TERRE DE COLOGNE pourrait être éloignée de la palette sans qu'on s'aperçût beaucoup de son absence, car on peut la remplacer par un mélange d'ocre rouge et de noir; dans certaines draperies, cependant, elle produit un bon effet, et comme elle a peu de transparence, elle couvre mieux pour les ébauches que la terre de Cassel. Malgré cela, nous ferions volontiers opposition, si nous ne savions pas que plus d'un peintre de talent s'est engoué de cette couleur.

Le BRUN ROUGE COMPOSÉ n'est pas une teinte fixe, ainsi qu'on qu'on peut voir par son nom. Il y entre les trois couleurs primitives, qui sont le rouge, le jaune et le bleu; en composant ce brun, on peut lui donner, au degré voulu, la teinte qu'on désire, puisqu'il ne s'agit pour cela que d'augmenter ou de diminuer la quantité de chacune de ces trois couleurs, qui sont celles dont se forment les rayons du jour, et, par conséquent, celles dont tout est éclairé dans la nature.

Si c'est un ton neutre verdâtre qu'on souhaite, il suffira d'y mettre fort peu de laque; si, au contraire, c'est un ton violâtre, en y mettant peu de jaune, on l'obtiendra; enfin on pourra en obtenir une couleur orangée en mettant très-peu de bleu, et, en dernière analyse, le brun se formera d'un mélange presque égal des trois couleurs que nous venons d'indiquer : lorsque nous disons presque égal, nous songeons au bleu qui fournit beaucoup, et dont il faut, pour cette raison, être toujours fort ménager.

On ne saurait trouver uue meilleure couleur que le brun composé pour les préparations et les glacis.

Le NOIR DE PÊCHE est un des meilleurs que nous connaissions; il est bleuâtre, il possède une grande finesse de ton, et à cause de cela, il peut servir dans les ciels, dans les draperies blanches et dans les carnations.

Le NOIR D'IVOIRE, dont on fait un très-grand usage, a l'inconvénient de sécher très-difficilement; cela arrive souvent surtout lorsque le fabricant y mêle du noir d'os qui lui laisse un plus grand bénéfice, mais qui ne sèche qu'au bout de fort longtemps; avec le noir de pêche et le noir d'ivoire, on peut répondre à toutes les exigences qui se présentent, car le premier est aussi léger et aussi fin de ton que le second est intense et vigoureux.

Les peintres de figures ébauchent les ombres de certaines draperies avec un mélange de noir d'ivoire et de terre de Sienne brûlée; les paysagistes agissent de même dans leurs terrains, dans leurs arbres; du mélange de ces deux couleurs on obtient des touches entièrement vigoureuses; du glacis de ces couleurs, on peut obtenir des nuances vigoureuses dans les endroits obscurs.

Beaucoup d'autres noirs cependant ont aussi de grandes qualités et trouveraient fort bien leur emploi; ainsi, le noir de vigne, — le noir de café, — le noir de papier, — le noir de bouchon, — le noir de Prusse, le noir de Russie, — le noir d'os et le noir de pêche, dont la plus grande partie ne se trouve pas dans le commerce et qu'il faudrait confectionner soi-même. Mais, à côté de cet inconvénient, il en existe un autre qu'on

doit redouter davantage, c'est de charger, ou, pour mieux dire, d'encombrer sa palette d'une foule de tons qui ajouteraient pour vous une difficulté aux difficultés déjà existantes dans l'art si difficile qu'on nomme la peinture. Or, comme nous pensons que le plus beau et le meilleur résultat peut être obtenu avec la palette chargée des vingt-six couleurs que nous venons d'indiquer, nous vous engageons à vous en tenir là, comme nous le faisons nous-même.

Le VERT VÉRONÈSE, est un vert fort léger, fort clair et fort vif qui ne saurait être employé qu'en glacis; autrement, par sa crudité, il romprait l'harmonie de tout ce qui l'entourerait. Il est donc sage de ne pas en faire abus.

DES COULEURS QUI DOIVENT ÊTRE PROSCRITES ET DE CELLES QUI NE S'EMPLOIENT QU'EN DE RARES OCCASIONS

Parmi les couleurs que nous proscrivons, nous mettrons en première ligne :

Le *jaune minéral,* qui noircit et qui dénature les autres couleurs, et la *laque d'Anvers*, qui brunit;

Les *laques jaunes*, dont aucune n'est solide, et qui toutes pâlissent plus ou moins;

Le *stil de grain de Troyes*, qui n'a aucune solidité et change sa jolie couleur citron pour un ton blanc sale.

Tous les autres stils de grain, d'où qu'ils viennent, ne valent pas mieux, et doivent être rejetés aussi

Il est malheureux que la terre de Cassel soit une couleur qui change et qui fasse changer tout ce qui se trouve en contact avec elle. Cependant on peut, à la rigueur, s'en servir pour rehausser certaines étoffes brunes, mais alors on ne doit l'employer que pure et sur un dessous parfaitement sec; de cette façon elle change moins. On ne doit pas la mélanger avec le

blanc. Somme toute, nous pensons que le plus prudent est de la laisser de côté.

Il est un bleu que l'on appelle *smalt* ou *cobalt*, et qui ressemble à l'outremer, bien qu'il soit un peu plus violâtre; ce bleu s'utilise dans la peinture sur porcelaine, et l'on s'en sert aussi pour quelques effets de ciel à l'aquarelle; mais, à l'huile nous ne saurions en approuver l'emploi, car sa place étant plus naturellement dans les ciels que partout ailleurs, et comme il sèche très-rapidement, on ne peut arriver à l'employer aussi vite qu'il le faudrait, surtout en été.

Nous devons dire cependant que cette propriété du cobalt, dont nous nous plaignons ici, devient quelquefois un avantage: cela arrive quand on peut en mélanger un peu dans d'autres couleurs sans les altérer, parce qu'il les fait sécher très-promptement; il faut même se garder, en pareille circonstance, d'y mêler si peu que ce soit d'huile siccative.

Lorsqu'on veut remplacer l'outremer, la meilleure couleur à employer est le bleu de Thénard, qui se nomme aussi cobalt comme le smalt, mais qui n'a pas l'inconvénient de sécher si vite lorsqu'il est seul, et, par conséquent, qui n'a pas l'avantage de faire sécher promptement les tons auxquels on le marie. Cette couleur est d'un bleu charmant.

Le *bitume de Judée* serait une très-bonne couleur si elle ne noircissait pas et si elle voulait sécher, ce qui ne lui arriverait jamais sans la précaution qu'on prend de l'employer à l'huile grasse pure.

Cependant beaucoup de peintres, les Flamands, entre autres, s'en sont servis jusqu'à l'abus, et, sans doute, ils y ont été engagés par sa transparence parfaite, et parce que, de sa nature, elle peut s'étendre par glacis aussi minces que possible; nous insistons, malgré cela, sur le danger qu'il y a à s'en servir pour glacer des plans éloignés, car, en noircissant comme elle le fait, au bout de quelque temps, toute harmonie sera détruite là où elle eût régné sans elle. Nous engageons donc nos lecteurs à ne se servir de cette couleur, quelque séduisante qu'elle leur paraisse, que dans les parties d'ombres vigoureuses, où l'on ne saurait craindre de sa présence des résultats fâcheux.

La *momie* qui est un vrai bitume, et qui, de plus, est un corps gras, sèche encore moins que l'asphalte ou bitume de Judée, auquel nous venons de faire le procès; on ne sera donc pas étonné que nous la rejetions sans miséricorde et sans autre motif.

Le *noir d'os*, dont nous avons dit un mot, sèche aussi difficilement, et sa seule qualité étant un roux fort beau, nous conseillons de composer ce même ton avec un mélange fait d'autre noir et d'un peu de terre de Cassel ou de terre de Sienne brûlée.

Nous le proscrivons surtout, parce que, pour l'employer, on est forcé d'y mettre beaucoup d'huile grasse, afin de le faire sécher, ce qui détermine sur la toile des épaisseurs croûteuses fort nuisibles.

COMMENT ON PROGRESSE RAPIDEMENT DANS L'ART DE PEINDRE A L'HUILE
MANIEMENT DE LA BROSSE ET DU PINCEAU

Savoir ce qu'on fait et ce qu'on a à faire,
et bien faire ce qu'on sait.

Il faut, premièrement, se perfectionner avec une incessante persévérance dans le dessin, qui est la base de toute imitation de la nature, et, selon les avis de tous les grands maîtres, anciens et modernes, il est indispensable de mener l'étude de la perspective de front avec celle du dessin ; on copie d'abord les objets les plus simples, d'après nature et d'après la bosse, puis on dessine la figure vivante, et les animaux. On comprend que l'éducation de l'œil et de la main demande une attention entière, bien soutenue, et ne se fait pas en donnant quelques heures distraites à un travail souvent interrompu.

Admettant que le lecteur ne soit pas très-avancé comme dessinateur, mais qu'il veuille néanmoins s'exercer quelque peu au maniement de cette peinture, je lui conseillerai de s'occuper d'abord de peindre en camaïeu ou grisaille, et de

prendre pour modèle quelques gravures à la manière noire, dite aquatinta, de les décalquer soigneusement sur du papier à peindre, du carton imprimé à l'huile, ou sur toile. Les sujets gravés par Jazet, d'après H. Vernet, sont excellents. Ce premier travail étant ainsi préparé, on procédera à l'application de la grisaille ou camaïeu ; on la nomme aussi en clair-obscur. Cette expression désigne le mélange d'une couleur quelconque avec du blanc. On voit, dans la décoration architecturale, des tableaux en camaïeu ou clair-obscur représentant, en manière de trompe-l'œil, des figures ou des bas-reliefs de marbre, de bronze, de bois, d'ivoire ou de métal ; ces sujets y sont imités dans leurs lumières et leurs ombres avec la même couleur plus forte ou plus faible, et comme le sujet le demande. Il faut donc, pour copier une gravure aquatinta, prendre du blanc sur la palette pour les plus clairs, et du noir ou un brun quelconque, pour les ombres ; on mêle les deux ensemble pour obtenir les passages gradués de la lumière dans l'ombre ou les demi-teintes, Le but de copier en camaïeu est de familiariser la main avec la pâte et le pinceau ou la brosse. Une personne qui sait bien dessiner à l'estompe, d'après la bosse, arrivera plus aisément qu'une autre à peindre une grisaille, d'après la bosse. Il faut d'abord, une fois le trait trouvé et bien arrêté, poser les bruns des ombres à partir du contour, et indiquer la masse en peignant carrément les plans généraux, sans tenir compte d'abord les reflets qui peuvent exister sur le plâtre ; puis on couche la masse des plus grands clairs et ensuite celle des ombres, en ayant soin d'empâter plus que pour les ombres. Ces choses d'abord établies, et pendant que les couleurs appliquées sont encore fraîches, on les fond sur leus bords et l'une dans l'autre, ce qui contribuera à arrondir les surfaces. On emploie toujours plus de minceur dans les demi-teintes, et il faut toujours chasser préférablement le clair vers l'ombre avec la brosse. Les blaireaux de différentes grosseurs et formes donnent le moyen le plus simple de fondre les teintes entre elles. Il est essentiel d'empâter convenablement, et plus l'on veut représenter des lumières saillantes et vives, plus il faut empâter en mettant peu d'huile. Plus

vous liquéfiez votre couleur et moins elle couvre, devenant, par le fait, transparente; Rembrandt empâtait extraordinairement les parties les plus éclairées de son modèle, comme on peut le voir dans plusieurs de ses peintures, et spécialement dans ses portraits d'homme. En règle générale, il faut bien choisir le grain de sa toile ou de l'impression sur laquelle on veut peindre.

Les sujets qui comportent un haut fini exigent une surface lisse. Quelques artistes, tels que Meissonnier, Mieris, Metzu ont choisi des panneaux de bois ou de cuivre, imprimés convenablement ou presque lisses, et il est bon de répéter que plus le sujet est petit, et moins la surface sur laquelle on peint doit être rugueuse.

On n'arrivera pas tout d'un coup, quand on n'a jamais peint, à trouver le degré exact de liquidité ou de consistance à donner à la couleur. On observera néanmoins que les couleurs en tubes ou en vessie, qu'on dépose sur la palette, sont assez maniables sans y ajouter d'huile pour les parties claires; quelques-unes sont plus ou moins douées de la qualité couvrante. Si elles ne couvrent pas immédiatement le dessous au premier coup, laissez sécher et redonnez à sec une seconde couche en brossant en sens inverse, afin de mieux garnir les intervalles des petits sillons laissés par la brosse. Si vous avez à rendre l'aspect d'une surface plate, couchez la couleur en brossant avec une brosse carrée plate et par coups rectilignes et parallèles. Ne donnez pas vos coups de pinceau irrégulièrement, mais méthodiquement; inclinez la hampe de votre pinceau à peu près comme celle du crayon, et appuyez-vous sur l'appui-main ou travaillez à main levée, selon le besoin. On éprouvera d'abord quelque gêne à travailler sur le chevalet, contrairement à ce qu'on fait pour dessiner, mais l'on surmontera facilement ce petit obstacle par quelques essais: je crois utile de recommander la plus grande attention à s'installer devant son chevalet, soit qu'on veuille travailler debout ou assis.

Travaillez-vous assis? Il est nécessaire d'être fort à l'aise: la chaise ne doit pas être trop loin de la toile, afin d'éviter au

corps la fatigue de trop se pencher en avant, ce qui, en portant le poids de la tête et des épaules sur les mains, empêcherait la légèreté de la touche et nuirait à la liberté des doigts. Arrangez-vous de façon que votre torse soit presque d'angle droit. sur les cuisses: les mains agiront avec liberté et légèreté, si vous placez votre droite devant vous au niveau du creux de l'estomac, et votre gauche tenant l'appui-main incliné un peu en dessous. Les personnes myopes sont obligées de ployer les bras davantage, de se tenir beaucoup plus près de l'ouvrage, par conséquent, et il leur est presque impossible, pour cette raison, d'agir à main levée pour tracer des courbes étendues sans lunettes. Si vous travaillez debout même observation pour la pose des mains. L'habitude de peindre debout est préférable pour des ouvrages un peu grands et touchés à effet; elle est plus favorable, hygiéniquement parlant, les reins n'éprouvant pas de ploiement, et plus commode pour s'éloigner et juger de l'effet vu à distance. Les fonds unis derrière une bosse ou un objet quelconque servant à les détacher, doivent être brossés régulièrement et peints d'une pièce, car c'est de la valeur de leur ton que dépendent les valeurs relatives des clairs et des ombres. Comparez toujours les plus grands blancs au plus grandes vigueurs ou aux noirs les plus profonds, et vous trouverez par induction la valeur voulue pour vos demi-teintes. De même, en coloration, pour arriver à la justesse des teintes, ayez sous les yeux des types de couleurs vierges pures les plus éclatantes comme unité de comparaison, et rapportez les teintes composées à ces types de couleurs mêmes, c'est le moyen le plus sûr. Quand vous voulez obtenir un fond uni, préparez bien votre couleur au couteau sur la palette, en quantité suffisante pour ne pas être obligé de vous déranger pour refaire de la même teinte, et commencez par le haut de votre toile; peignez avec les grosses brosses de soie de porc, si le fond est grand, ou des brosses plates carrées et larges; on agit alors à plein pinceau, de haut vers le bas et de droite à gauche, par touches juxtaposées, de la longueur du pouce de la main plutôt moins que plus, et parallèles, de façon que la contexture générale du travail ressemble à la pluie: il s'agit d'abord de

couvrir, et cela vous enseignera la régularité et la propreté méthodiques. L'impression du dessous se refusera quelquefois à prendre la couleur, si dans la brosse elle y est trop compacte, ajoutez alors de l'huile grasse modérément. Si vous en mettiez trop, la couleur déposée sur la toile se retirerait par places, en faisant des yeux et des vides; mais cela ne se produira pas, si vous prenez soin de frotter d'un peu d'essence de de térébenthine la surface de votre toile. Il est à observer aussi que, si l'impression qui sert de lit à votre ouvrage est spongieuse par tamponnage, la couche de couleur s'y loge plus vite et plus facilemeut. Les effets du pinceau sont à étudier dès le principe comme ceux du crayon quand on dessine. La brosse courte et ronde donne des touches fermes, se vide facilement; la brosse longue et plate a de la souplesse, elle est capable de contenir plus de couleur et vous permet d'agir plus longtemps sans en reprendre ; elle coule davantage, et, étant plus flexible, permet des touches plus longues, elle amincit plus facilement l'épaisseur de la couleur. Si vous employez de la couleur très liquide avec une brosse longue, vous faites ce qu'on nomme un frottis, qui laisse voir en transparent le dessous. Si vous peignez épais avec cette même brosse, vous étalez mieux votre pâte, selon que vous appuyez plus ou moins. Les pinceaux plats en martre, ayant le poil plus fin, conviennent mieux pour des petites surfaces, qu'on veut très-lisses. Les pinceaux de martre coniques ne doivent pas avoir de ventre; il conviennent pour modeler finement près des contours. On doit en avoir de longs et de courts; les longs sont pour filer un trait, les courts ayant plus de fermeté, sont pour travailler le modelé ou regarnir une ébauche qui est déja séchée. Revenons à notre fond qui entoure un objet donné: lorsque vous arriverez dans le voisinage du contour, nombre, par inadvertance, traînent les coups de brosse dans le même sens de ce contour, et pour peu qu'il y ait de pâte dans l'emploi de leur couleur, il se forme dans le fond une autre contexture, bien que la couleur soit la même; cette inadvertance fâcheuse suffit pour empêcher le sujet de s'enlever uniformément, en formant autour de lui une sorte d'auréole qui l'incruste de dedans. Il faut

donc la plus grande circonspection dans ce cas, et faire arriver les coups de brosse aussi régulièrement près du contour et dans leur sens primitif; de même que si vous dessiniez par hachures, pour obtenir un fond qui passe derrière l'objet, aussi bien à droite qu'à gauche, au-dessus qu'au dessous, et de telle sorte, en un mot, que votre fond continue à passer derrière en quelque point que vous le considériez. Si vous peigniez ce fond par touches de brosses horizontales, comme seraient des lignes d'eau ou la surface de l'eau, il faudrait qu'on vît bien que les lignes touchées à droite continuent bien dans celles de gauche, malgré l'interposition du sujet.

On peut peindre à l'huile d'une infinité de manières, et, pour devenir habile, il est bon de les étudier toutes. Pour peindre en pleine pâte, il ne faut employer que des soies de porc, qui prennent plus de couleur à la fois et sont excellentes pour ébaucher.

Si l'on voulait peindre de cette manière, d'après la bosse et de grandeur naturelle, on plaquerait d'abord les ombres, puis les clairs, d'une façon grossière, mais bien tranchée, en manière de mosaïque, employant la brosse plate carrée et la brosse plate ronde avec à-propos : on prendrait ensuite ces mêmes brosses sèches, et, en faisant un va-et-vient pour opérer la dégradation et la fusion du clair avec l'ombre, c'est-à-dire pour produire les demi-teintes; les surfaces s'arrondiront immédiatement. Il est très-important de comprendre qu'une brosse plate, plus elle est large, plus elle couvre de surface, et moins l'objet qu'on veut peindre sera long à couvrir. Cette partie plate de la brosse peut être maniée suivant le besoin, en tirant la hampe de haut en bas verticalement, ou en biais, dans un sens ou dans un autre, ou horizontalement; mais, en traînant la touche horizontalement, la brosse plate en question ne trace plus qu'une ligne. Si donc nous la tenons dans les doigts d'une certaine façon, elle peut former une bande de couleur de toute sa largeur; en la tournant un peu, elle produira une bande moins large; et en la tournant encore, elle donnera un fil comme une lame de couteau qu'on traînerait dans le sens de sa longueur; c'est un trait d'une grosseur

qui sera proportionné à la foison plus ou moins épaisse du poil qui garnit la brosse. Cette observation éclaircira tout le grand mystère de la touche, qui fait l'étonnement et l'admiration des personnes qui, n'ayant jamais vu peindre, sont stupéfaites de voir peindre très-finement avec de très-gros pinceaux ou brosses.

Le pinceau ne diffère de la brosse que par la finesse, comme le cheval de selle diffère du cheval de trait; à l'un appartient l'élégance et le poli de la touche, à l'autre, les travaux de force et d'utilité fondamentale : leur association de travail est non moins utile à l'ensemble du résultat.

Un pinceau est un cône de poil comparable au cône que forme un crayon taillé; en usant un crayon sur un corps dur comme du papier émeri ou la lime, vous y formez un plan carré favorable à certaines touches dans le dessin de mine de plomb, la brosse plate joue le même rôle relativement au pinceau que le crayon taillé plat, relativement au crayon pointu.

On obtiendrait, avec de la patience et du temps, un très-grand fond, exécuté avec un très-petit pinceau, au moyen de touches très-serrées les unes contre les autres. L'amateur qui verrait ce travail s'étonnerait d'une très-grande patience, ce qui est généralement rare; mais, d'autre part, il ne pourrait s'empêcher de rire de l'usage même de cette vertu, qui, bien employée, est le fait du génie. Qui veut la fin veut les moyens, dit le proverbe; les plus courts, quand ils mènent au but, sont les meilleurs; la vie est composée de moments, sachons les remplir de résultats les plus immédiats, et non de longs ennuis.

Lorsqu'on a couché son fond brossé régulièrement, il présente à l'œil, à cause du sens dans lequel il a été peint, un aspect brut qui ne saurait paraître un travail achevé : tous les coups de pinceau sont visibles. C'est afin de les faire disparaître qu'on met en jeu ce qu'on appelle le blaireau, gros pinceau rond dont les poils, liés fortement à la monture, s'épanouissent en forme de pomme d'arrosoir. Il faut choisir le plus souple possible, et ayant la fleur du poil bien fine, la surface agissante d'un blaireau arrondi, vue de profil, doit

être convexe comme une lentille ou verre bombé; on doit le manier à la superficie de la peinture fraîche en le promenant en décrivant des anneaux entrelacés, ou comme l'on ferait des boucles d'écriture, et très-légèrement. Il faut d'abord le tenir bien perpendiculaire au tableau. Cette opération abat les traces du gros pinceau de l'ébauche, et finit par donner une espèce de poli au travail qui dissimule la manière dont il est fait.

Il y a aussi des blaireaux plus petits de la même forme, et d'autres carrés, grands, moyens et petits, dont l'usage est le même pour polir et achever; on doit toujours les employer à sec, et, à mesure qu'ils se salissent et s'imprègnent de couleur, avoir grand soin de les bien nettoyer.

Le blaireautage se fait quelquefois autrement qu'en rond, c'est ce que l'expérience enseigne. On ne pourrait se passer de blaireaux pour des ciels nuageux ou pour des teintes qui doivent se fondre proprement les unes dans les autres. L'excès de blaireautage est un défaut très-grave dans certaines occasions; un terrain ou des rochers de premier plan dans un paysage, ne devront jamais être blaireautés : les rugosités et la rudesse de la pâte dans ce cas feront toujours bien sur le sol ou pour représenter des surfaces qui ne doivent pas être lisses d'habitude. Voulez-vous peindre de belles eaux? blaireautez-les, au contraire, afin de faire disparaître toutes les aspérités de la pâte; vous devez les rendre polies comme l'émail ou la surface du miroir, et les petits filets de lumière où les étincelles qui scintillent sur toutes les eaux calmes n'en ressortiront que mieux si vous les empâtez avec esprit par-dessus. Le principal but du blaireau est de faire disparaître le châtoiement que donnent à la peinture les poils de la brosse.

Il reste à parler encore d'un genre de pinceaux qu'on nomme putois, pinceaux roides en poils noirs ronds en forme de balai. Ils sont faits pour caresser la superficie de la couleur, quand elle est devenue plus ferme que lorsqu'on l'a posée, ce qui a lieu six ou sept heures après. Le putois, ainsi que les blaireaux, ne s'emploient jamais qu'à sec; mais comme, en s'en servant, ils retiennent toujours un peu de couleur, pour les en

débarrasser quand ils n'en contiennent qu'une petite quantité, on les vergette doucement sur une pièce de drap tendue avec quelques clous sur une planchette, puis, on soufflera ensuite fortement dessus;. quelques artistes promènent ces pinceaux sur du sablon, qui groupe et roule la couleur en boulettes qui se détachent ensuite facilement.

Lorsqu'on cesse de travailler, si l'on veut continuer le lendemain avec les pinceaux et les brosses sans les laver au savon noir (ce qui les use et les abîme souvent), il suffit de tremper la pointe dans l'huile d'olive; cette huile, ne séchant pas, leur conservera toute leur souplesse sans aucun inconvénient.

Il faut, selon la saison où l'on peint, mettre plus d'huile grasse l'hiver que l'été; il n'est pas nécessaire de laver ses pinceaux tous les jours; on évitera avec soin de les laver à l'essence de térébenthine, qui les brûle, et de les laisser traîner à la poussière. Si on doit rester longtemps sans peindre, il est bon de les mettre à l'abri de toutes les injures du hasard, les mites en rongent souvent le poil; mais, en les serrant dans de vieilles boîtes à cigares imprégnées de l'odeur du tabac et qui coûtent fort peu, on les préservera très-sûrement des attaques de ces insectes destructeurs.

Revenons à la pratique de l'art de peindre à l'huile. Lorsqu'on sait faire un fond uni derrière une bosse, une tête ou un objet quelconque, on attaque la peinture de l'objet lui-même, en commençant par l'indication des masses d'ombres et de lumières; on les fond ensuite les unes dans les autres comme nous l'avons dit plus haut, on laisse sécher, puis on reprend avec les mêmes couleurs, moins épaisses, qu'on applique en demi-pâte avec des pinceaux plus doux, on ajoute les reflets dans les ombres, et on donne plus de finesse aux demi-teintes; c'est ainsi que le modèle s'achève; on donne aussi plus de fermeté aux lumières, qu'on empâte derechef en n'ajoutant pas d'huile à la couleur. S'il s'agit de copier en camaïeu une gravure aquatinta ou un dessin à l'estompe, comme serait une figure ou académie d'après nature, on ébauchera d'après les indications précédentes en grisaille.

Pour la figure nue dite académique, nous allons indiquer

un moyen qui conduira facilement à l'étude de la coloration, par le chemin du camaïeu. Les maîtres vénitiens ont souvent exécuté leurs tableaux en grisaille pour les colorer ensuite par glacis. Nous recommandons cette méthode comme très-progressive et avantageuse. On prétend que, du temps de Pline, on n'employait que quatre couleurs : le blanc de Milos, le jaune d'Athènes, le rouge de Sinope et le noir qu'on délayait, à ce qu'on croit, avec des blancs d'œufs, de la gomme et d'autres drogues propres à les lier et à leur donner de la consistance. C'est avec ces quatre couleurs primitives que Mélanthe, Apelles, et les plus grands peintres de la Grèce exécutèrent ces immortels ouvrages qui font l'admiration de toute l'antiquité.

Nous inspirant de ce grand souvenir, nous dirons aux jeunes artistes de disposer sur leur palette du blanc, de l'ocre jaune, du rouge vermillon et du noir; cet assortiment très-simple est très-suffisant pour modeler une figure et lui donner, dès le principe, un aspect de vérité assez satisfaisant. Avec ces quatre couleurs, on peindra son académie très-facilement, d'après un dessin à l'estompe.

En mêlant du blanc avec du vermillon, on aura des tons les plus rosés.

En mêlant le blanc avec du jaune, on aura du jaune clair, auquel on additionnera du vermillon pour obtenir un ton de clair obscur, le jaune réchauffera la teinte si on le laisse dominer.

En mêlant le vermillon avec du jaune, on a le rouge ocreux, et si on y mêle du noir, on trouve du brun rouge. La combinaison et les mélanges de ces quatre couleurs sont très-suffisants au commençant. Dans les parties éclatantes de couleurs, telles que les lèvres, les joues, les yeux, on cherchera soigneusement la fraîcheur et la franchise de la touche, et on évitera d'y ajouter du noir. Le noir et le blanc formeront des gris qui, mêlés au jaune et au rouge, produiront d'excellentes demi-teintes. Quant à la couleur des cheveux, le noir pur servira aux cheveux noirs, le jaune d'ocre mêlé au noir donnera une chevelure châtain en y ajoutant de la terre de Cassel, la couleur des

yeux s'indiquera soit avec un peu de gris et de cobalt pour les yeux bleus, soit avec du jaune, du noir, du rouge et du blanc pour les prunelles brunes. On évitera de mettre beaucoup de noir pour ombrer les lèvres faites de vermillon et de blanc, on mêlera le vermillon avec le noir pour les parties brunes sanguines.

GLACIS (1) DEMI-PATES ET FINESSES

Quand on aura copié l'académie en question avec la palette simplifiée que nous indiquons ci-dessus, on pourra, en prenant un modèle, qui sera autant que possible dans le même caractère de forme que le modèle dessiné à l'estompe, essayer d'ajouter, par des glacis, la finesse de ton qui manque. On examinera d'abord si le ton local tire plus sur l'ocre ou le jaune pâle ou foncé que sur le rose. Si la carnation est brune, il faudra peut-être un glacis à plat général, appliqué très-mince, d'ocre et de rouge qui montera le ton local. Si, au contraire, le teint de la peau est le plus blanc, on fera dominer le blanc et le rouge et on ajoutera à propos et en son lieu et place quelque peu d'outremer ou de cobalt ; dans les gris de demi-teintes, on aura soin en dernier de rehausser par des touches franchement empâtées et sans addition d'huile, les parties de lumières larges et plates sur les grandes surfaces, et vives et nettes sur les saillies anguleuses.

A mesure qu'on a acquis plus d'aisance à manier le pinceau, il sera avantageux de copier quelques tableaux. Les sujets les plus simples seront les meilleurs. On s'accoutumera également à peindre d'après nature, en copiant les objets inanimés les plus faciles de forme, qu'on éclairera à différents jours. On peindra aussi des objets usuels à surfaces mates, tels que des pots de grès, des boîtes de bois ; puis, à côté ou sur un autre

(1) Glacis veut dire couleur appliquée et superposée à sec par-dessus une autre, et la laissant voir en transparent.

bout de papier à peindre, on copiera des pots luisants de de faïence ou de porcelaine, on essayera à rendre la transparence du verre blanc ou du verre coloré, on tâchera d'imiter l'aspect d'une bouteille, d'un verre à boire contenant du vin, d'une timbale en argent, pour apprendre à rendre l'éclat métallique. On s'exercera à en retracer de petits groupes disposés pittoresquement, ce qui formera le goût à trouver les oppositions de couleur et l'arrangement des lignes les plus agréables à l'œil. On composera ainsi de petits tableaux études, sortes d'attributs décoratifs qui seront d'un grand enseignement sous tous les rapports ; on trouvera moyen d'y ajouter le charme du voisinage de quelque draperie richement décorée qui puisse, jetant de beaux reflets sur les objets qui sont susceptibles d'en recevoir, fournir un nouveau sujet d'observation et d'études. On aura beaucoup de plaisir à reproduire ainsi sur la toile des sujets inanimés ou qu'on nomme de nature morte, auxquels l'arrangement, le coloris et l'exécution soignée donneront toujours un certain mérite ou intérêt artistique.

Il sera précieux, avant de s'exercer à composer soi-même de pareils sujets, de copier en ce genre quelque bon modèle, et de donner un coup d'œil attentif aux belles peintures d'attributs, de gibier et de nature morte, qu'on admire dans plusieurs musées, par Desportes, qui y excellait, ainsi, que par d'autres bons faiseurs, tels que Desgoffe.

Le réalisme est le genre auquel on doit viser en commençant à peindre, et je définirai le réalisme par la perfection des idées communes, On verra plus tard qu'il est nécessaire de ne pas se borner à copier tout ce qu'on voit indifféremment et sans choix ; il faut voir souvent les galeries des maîtres anciens, y faire fréquemment des visites en observateur attentif et studieux, et ne pas négliger d'étudier aussi les maîtres contemporains dans tous les genres.

En observant simultanément la nature et les maîtres, on pénétrera chaque jour plus avant dans la connaissance de la beauté, qu'on trouvera toujours dans la vérité. Mais ne perdez jamais de vue que le pinceau doit faire appel à l'âme plutôt qu'à nos sens, cultivez en même temps votre esprit, dévelop-

pez votre imagination. Si vous voulez grandir aussi par le talent, apprenez à voir, c'est-à-dire à vous asseoir à propos devant un beau site, de beaux objets et au bon endroit; étudiez et dessinez sans cesse d'après l'antique, vous y trouverez les secrets moyens d'idéaliser la forme; peignez des fleurs et des fruits, groupez-les harmonieusement, ce sera la meilleure leçon que vous puissiez prendre pour le coloris.

Apprenez, en un mot, à faire de la forme et de la couleur le vêtement le plus éclatant d'un sentiment et d'une idée. Que vous cultiviez la peinture de genre ou d'histoire, choisissez toujours vos sujets, et souvenez-vous que ceux qui mériteront le plus souvent l'attention et l'approbation du public seront particulièrement ceux qui éveilleront en nous les sentiments les plus élevés; que l'admiration excitée en nous par la beauté de l'œuvre d'art est faite surtout pour *rendre meilleur celui qui la contemple*. C'est le but principal de l'art, on l'oublie trop souvent!

La belle peinture a toute son éloquence sur la toile; elle oblige l'indifférent à s'arrêter, à force de tromper les yeux, devant des objets quelquefois très-communs et sans valeur; elle s'élève au drame le plus émouvant, et en faisant naître en nous tous les sentiments, elle triomphe des cœurs les plus durs, et les pensées les plus nobles et les plus nécessaires de la charité sont engendrées par la contemplation des chefs-d'œuvre.

PEINTURE EN PETIT, MINIATURE A L'HUILE, ET FIXÉS

Plus vous peignez en petit, et plus il faut de soin et de propreté, dans la pratique matérielle. On s'exercera très-avantageusement à copier, en camaïeu d'abord, des photographies bien réussies. Il est naturel de penser que la surface sur laquelle on peindra devra être fort lisse, et que, pour obtenir le haut fini qui caractérise les portraits photographiés, on aura

de l'avantage à peindre sur taffetas imprimé à l'huile. Les pinceaux à employer pour ce travail seront les plus fins et les plus souples possible ; on n'ajoute pas d'huile dans les couleurs qu'on emploie sortant des tubes. On ébauche comme la grande peinture, et on la termine de même. On ne pointille pas comme la miniature ; il faut laisser bien sécher avant de reprendre son ébauche ; il est utile, avant de repeindre pour terminer, de bien raser la surface ébauchée, afin d'enlever toutes les aspérités de la couleur ; on ponce pour cela, ou, si l'on veut, on promène, bien perpendiculaire à la surface du tableau, la lame d'un rasoir.

Le sujet terminé, on fait dissoudre la gomme arabique dans l'eau, et, quand la dissolution est bien claire, on verse sur la peinture et on y pose pardessus une glace, que la gomme interposée fait adhérer. C'est ce qu'on appelle un fixé.

On exécute ainsi de jolis petits sujets de paysages, d'animaux ou de figures. Pour l'exécution de pareils ouvrages, il va sans dire qu'on s'installera sur une table et non devant le chevalet.

PEINTURE DE LA FIGURE EN GÉNÉRAL

DU JOUR LE PLUS FAVORABLE POUR PEINDRE LA FIGURE

Presque tous les peintres préfèrent l'exposition au nord, et si l'on se trouvait obligé de travailler dans une pièce exposée au midi, il serait nécessaire de faire remplacer les vitres par des verres dépolis, ou bien on aurait à se procurer des stores, soit en calicot blanc, soit en papier végétal le plus transparent possible, collé sur de légers châssis de bois blanc.

Comme, pour bien juger son travail, il est utile de s'en éloigner de temps à autre, de huit à dix pas environ, il ne faut pas peindre dans une pièce trop petite, où l'on n'aurait pas de recu-

lée. Si c'est une étude d'après nature qu'on doit faire, il faut se placer à la distance de deux fois et demie la hauteur du modèle, sans quoi l'on ne saurait se rendre compte de son ensemble.

PALETTE POUR L'ÉBAUCHE DES CHAIRS

Beaucoup de peintres mélangent leurs teintes sur la palette en bois, ce qui les force à nettoyer la place dont ils viennent de se servir à chaque nouvelle teinte qu'ils préparent ; d'autres, et cela vaut infiniment mieux, font leur mélange sur la glace à broyer dont nous avons parlé ; de cette façon, à mesure que les teintes se trouvent faites, on les transporte sur la palette en bois à la place qu'elles doivent occuper, ce qui la laisse libre et propre partout ailleurs.

La quantité de couleurs qu'on exprime de chaque vessie pour faire ses teintes doit être en rapport avec la grandeur de l'objet qu'on doit peindre. Pour établir la proportion de quantités qui sont nécessaires pour tel ou tel ouvrage, nous allons nous supposer prêt à ébaucher une tête de 8 à 10 centimètres environ, et les quantités que nous allons indiquer devront être quadruplées pour une tête de grandeur naturelle.

Les *parties* ici indiquées représentent les quantités relatives des couleurs entre elles. Ainsi, parmi les neuf couleurs qui doivent entrer dans la composition des chairs ou carnations, le blanc, dont on use beaucoup plus que de toute autre, doit être exprimé de la vessie dans une proportion plus étendue.

Donc, pour faire une palette d'ébauche de chairs, vous exprimerez ou ferez sortir de vos vessies, que vous entaillez légèrement avec un canif :

12 parties de blanc, qui doivent être placées au centre de votre glace, car cette couleur est destinée à prendre part à presque tous vos mélanges ;

2 parties de jaune de Naples, du côté où se feront les mélanges destinés au blanc dans les ombres ;

8 parties d'ocre jaune ;
4 parties d'ocre de ru ;
5 parties d'ocre rouge clair ;
3 parties d'ocre rouge brun foncé ;
1 partie de cinabre de Hollande ;
4 parties de noir de pêche (ou de bouchon) ;
2 parties de bleu de Prusse anglais.

Telles sont les couleurs mères avec lesquelles vous composerez sur la glace des teintes, que vous rangerez à mesure sur la palette qui va servir à votre travail, en ayant soin de les placer près du bord en haut, afin de vous réserver le plus de place possible pour modifier vos tons et les essayer sur la palette même.

Plus tard, lorsque vous saurez déjà quelque chose en peinture, vous userez peut-être d'un autre procédé. Ceux qui l'emploient ne préparent que cinq ou six teintes, et puisent avec le bout de la brosse dans les couleurs mères, desquelles ils tirent, au fur et à mesure des besoins, ce qui leur est utile.

Mais comme, avant d'en venir là, on doit posséder l'habitude, cette chose qui rend tout facile, nous avons pensé ne pas devoir omettre les indications qui précèdent, les regardant comme indispensables pour les commençants.

Une chose que l'on doit observer aussi, c'est de ne pas trop étaler les teintes qu'on a préparées sur la palette, parce que, plus elles sont rassemblées sur elles-mêmes et formant une espèce de petite meule, et moins elles se dessèchent; de cette manière, s'il en reste pour le lendemain, elles peuvent servir encore.

DU TRAVAIL. — DE L'ÉBAUCHE DES FIGURES

Le peintre qui veut faire un tableau doit commencer d'abord par fixer son idée sur la toile. C'est par le dessin qu'il arrête la composition générale, et donne à chaque chose en particulier la forme qu'elle doit avoir.

L'ébauche se fait par-dessus le dessin; elle indique les effets à obtenir et distribue les couleurs que doivent revêtir les différentes parties de la composition, ou, du moins, elle en prépare les *dessous*. Enfin, c'est par-dessus l'ébauche qu'on termine, en ajoutant aux finesses de ton, opposées à dessein aux teintes les plus énergiques et les plus vigoureuses, ce quelque chose de spirituel ou de naïf; d'original ou de distingué qui est tour à tour le cachet de l'artiste intelligent ou celui de l'homme de génie, et qu'on ne rencontre jamais dans les œuvres vulgaires.

Il est donc entendu que votre trait, fait avec de la craie blanche seulement, si c'est un grand tableau que vous allez peindre, et repassé, rectifié, épuré à la sanguine, si c'est une petite toile que vous entreprenez, doit être parfaitement juste et fidèle avant d'ébaucher.

Pour l'opération que nous venons de dire, prenez un pinceau de martre qui ait du soutien et pas de ventre; puis, avec une teinte rouge brun, sans mélange de blanc, tracez tous les principaux traits, en ayant soin d'ajouter à votre couleur un peu d'huile grasse, afin de lui donner de la transparence et du moelleux.

En repassant les traits du visage et tous ceux qui se trouvent du côté de la lumière, ayez soin, comme vous le faisiez sans nul doute lorsque vous appreniez à dessiner, ayez soin, disons-nous, que ces traits soient légers, fins et déliés; pour ceux qui se trouvent du côté de l'ombre, il faut, au contraire, les attaquer plus fermement, plus grassement, ces touches fermes et larges bien accusées étant l'indication de vos ombres, le commencement de votre effet.

Ici, nous devons nous arrêter, car il n'y a pas de règles générales dans l'art dont on ne puisse se départir, si l'on peut espérer faire mieux en les violant.

Ainsi, le travail de l'ébauche ne se fait pas toujours de la même manière, puisque les uns ébauchent à pleine pâte et reviennent à l'aide de glacis lorsqu'il faut donner la transparence aux ombres; tandis que les autres préparent les ombres de leur ébauche avec des tons transparents et sans se servir d'aucune couleur opaque.

Un écrit, attribué à Rubens, recommande de peindre légèrement et par frottis les ombres, en ayant soin d'y éviter les mélanges avec le blanc, qui les rendraient lourdes et grises. On ne doit pas non plus y mettre trop d'huile.

Paul Véronèse a souvent peint sur des impressions en détrempe. Les Vénitiens, et le Titien, en particulier, ont souvent ébauché à pleine pâte, et même en grisaille, colorant ensuite par glacis et repeignant en demi-pâtes par-dessus les glacis pour donner plus de corps à la peinture. Ils peignaient, dit-on, avec des vernis; leurs ouvrages ont poussé au noir, peut-être à cause de cela.

Malgré ces différences dans la manière de procéder, ou à cause de ces différences mêmes, nous avons dû choisir une méthode sage et raisonnée, qui puisse faciliter aux commençants les premiers pas à faire; plus tard, l'expérience leur viendra en aide pour leur faire trouver la route le plus en harmonie avec les qualités dont ils sont doués par la nature.

Maintenant, revenons à notre ébauche.

Une fois votre trait rectifié et repassé, avec la même teinte qui vient de vous servir, il vous faut établir les masses de vos ombres principales par des teintes transparentes et très-peu chargées de couleur; puis, en ajoutant à cette teinte première, qui tire sur le carmélite, un peu plus d'ocre rouge, couvrez les parties qui se trouvent dans l'épaisseur des paupières, entre les lèvres, ainsi que les traits qui marquent la bouche, les oreilles, tout ce qui vous paraît sanguin dans le modelé.

Ceci n'est qu'une préparation, mais qui peut donner une idée de l'effet général, en sorte que lorsqu'on vient à peindre par-dessus, on sait mieux où l'on doit poser les lumières, les demi-teintes et établir son modelé.

Ce premier travail terminé, ayez dans votre main gauche cinq ou six brosses un peu fermes, garnissez-en une de l'une des teintes les plus lumineuses parmi celles que vous avez préparées pour vos chairs, et qui doit être composée d'ocre jaune, d'un peu de rouge et de beaucoup de blanc, puis vous empâterez vos plus belles lumières avec cette couleur.

Ce ton doit être moins lumineux, cependant, que celui que

vous remarquez dans l'original ; sans quoi, pour en venir aux plus vives lumières, vous n'auriez plus la ressource, pour finir, d'empâter avec une teinte plus brillante encore. Mais cette dernière teinte ne peut être posée en touches vives et d'un modelé plus ferme que tout le reste que lorsque toutes vos chairs seront couvertes et presque achevées, ainsi que nous l'expliquerons plus loin ; auparavant, revenons encore à notre ébauche.

Les lumières locales étant posées sur votre tête, vous placez près d'elles d'autres teintes un peu moins lumineuses, mais non pas rompues, c'est-à-dire qu'elles ne doivent avoir reçu aucune addition de noir ou de bleu ; ainsi, vous arriverez de proche en proche, jusqu'à ce que vous veniez aux teintes fuyantes, qui déjà doivent se trouver un peu rompues par une légère addition de noir bleuâtre. Pour cette ébauche, comme vous avez préparé une dizaine de teintes lumineuses, et autant d'ombres progressivement dégradées et plus ou moins blanchâtres, jaunâtres, rosâtres, violâtres, verdâtres, grisâtres ou bleuâtres, avec lesquelles il vous faut couvrir toute votre tête dans le but de la faire tourner en partant du point le plus lumineux pour arriver au point le plus obscur, vous devez comparer sans cesse le ton que vous posez avec celui que vous présente le modèle, car une seule de vos teintes, mal placée, serait discordante et gâterait votre travail. Des demi-teintes vous passerez aux ombres, des ombres aux reflets, toujours en ayant soin de vous servir de tons aussi justes que possible ; seulement, vous devez les maintenir dans une gamme un peu plus jaunâtre, d'un jaunâtre roux ; car ces parties, qui sont d'un ton gris sur l'original, ne peuvent être faites ainsi sur l'ébauche, leur finesse résultant surtout de ce que les dessous sont préparés d'un ton jaunâtre, elles ne prendront l'aspect que vous leur voyez dans le modèle que par les glacis dont vous les recouvrirez en terminant. Pour les ombres, il faut employer l'huile grasse avec la couleur ; pour les lumières, pour les parties claires, on doit employer l'huile blanche.

Dans l'opération que nous venons d'indiquer et qui constitue l'ébauche, il faut éviter de revenir trop souvent dans les om-

bres, sans quoi elles ne sécheraient que difficilement. On revient sur l'ébauche en travaillant autant qu'on peut le faire au premier coup, surtout pour la partie ombrée, sous peine de donner au travail une lourdeur qui serait très-nuisible à l'harmonie générale.

Il en résulterait encore pour vous un autre inconvénient, ce serait de voir apparaître sur votre tableau de ces ternissures provenant de la couleur qui s'*emboit*, et qui empêcheraient de juger de votre effet pour terminer votre travail.

Si cependant un pareil accident vous arrivait, vous pourriez y remédier en faisant usage de vernis à retoucher; ce moyen réussit toujours, mais il faut, autant qu'on le peut, éviter de s'en servir.

Les reflets que vous aurez à rendre dans une tête ne se trouvent jamais que dans la partie ombrée, à moins qu'une étoffe quelconque, un rideau vert, ou cramoisi, ou jaune, ne vienne s'interposer entre la lumière du ciel et la partie lumineuse de votre tête; une ombrelle, un voile, peuvent aussi refléter sur elle, mais c'est tout.

Les reflets, n'étant colorés que par les emprunts qu'ils font aux objets environnants, varient à l'infini; il faut donc ne pas oublier que leurs teintes doivent être plus sourdes que celles des objets frappés de la lumière du ciel.

L'ébauche de votre tête terminée, vos teintes bien dégradées, pour en arriver à l'effet qu'elles doivent produire, il faut fondre et lier ensemble toutes ces teintes diverses qui sont posées là comme des morceaux d'étoffes sur une carte d'échantillon.

Pour fondre et faire disparaître la marque de ces teintes rangées proche l'une de l'autre, mais non perdues l'une dans l'autre, il faut prendre quelques brosses douces et puiser çà et là sur votre palette dans les teintes mixtes qui vous sembleront les plus convenables pour joindre une teinte à sa voisine; pour ce travail, il faut que les poils de votre brosse soient éparpillés vers le bout, sans quoi, s'ils faisaient la pointe, c'est-à-dire s'ils présentaient par leur réunion un corps solide, vous risqueriez, en vous en servant, d'entamer la couleur de votre préparation.

Si les teintes qui sont préparées sur votre palette ne vous offraient pas le ton dont vous avez besoin pour le travail que vous devez faire, composez-le au bout de la brosse, en vous servant pour cela des couleurs qui sont entrées dans l'une et dans l'autre teinte que vous devez réunir et fondre.

Pour en arriver à ce résultat, il faut commencer par le haut du front, ou par telle autre partie de l'objet que vous peignez, mais toujours en commençant par le haut, et en descendant, d'encore en encore, sans vous écarter de cette méthode, jusqu'à ce que vous soyez arrivé jusqu'au bas.

Lorsque toutes vos teintes seront liées, prenez un blaireau et passez-le très-légèrement sur les endroits où vous aurez à effacer de petites empreintes chatoyantes laissées dans la pâte par le passage de la brosse. Ce blaireau doit être bien sec.

On se sert du *putois* de préférence, lorsque c'est à des petites parties qu'on se trouve avoir affaire; les blaireaux de grandeurs variées servent aux peintures de plus vastes proportions.

Dans ce travail, il faut procéder avec légèreté. Le putois, comme le blaireau, demande à être manié dans le sens des muscles ou des formes qu'on blaireaute, cinq ou six allées et venues sur le ton sont suffisantes. Pour que le service qu'on demande au blaireau soit bien réussi, il ne faut pas que le poil garde la moindre trace de couleur à l'huile, car ce serait la preuve que la peinture est entamée en quelque endroit.

Nous avons dit qu'il fallait tenir moins brillants les luisants des lumières les plus vives, pour se ménager la ressource d'y revenir en les empâtant. L'ébauche terminée, le moment est venu de les reprendre. Pour cela, choisissez une brosse dont la grosseur soit proportionnée à celle de l'objet auquel vous travaillez; puis, prenez dans vos teintes celle qui vous paraîtra devoir ajouter une lumière plus vive à celles que vous avez déjà posées. Pour placer ces nouvelles touches, il faut que le dessous ait acquis déjà une fermeté suffisante, car c'est surtout cela qui donnera de la franchise au nouveau ton que vous allez poser.

Le front avec ses larges luisants, le nez, les pommettes, la

bouche, le menton, les oreilles, sont les parties qui appellent ces touches lumineuses; mais, parce que nous les dénommons ainsi, il ne faut pas croire qu'elles puissent toutes être faites avec le même ton; loin de là, ces touches doivent toujours être en harmonie avec le travail déjà fait, en sorte que les unes sont plutôt roussâtres, verdâtres ou jaunâtres, etc., selon la place où elles doivent être posées; en un mot, sous peine d'être mauvaises et en contre-sens de la nature, elles doivent participer du ton de celles dont elles forment la lumière.

Partout où votre travail le demande, vous donnerez quelques retouches vigoureuses; ainsi, dans les yeux, la pupille, les narines, la séparation des lèvres, partout enfin où les dessous vous paraîtront mous et sans transparence, ces touches doivent être plus chaudement colorées que froides et grisâtres.

Il faut éviter le blanc de l'œil trop blanc; sa couleur locale est pour l'ordinaire jaunâtre ou bleuâtre, mais jamais elle n'est d'un blanc pur : d'abord parce que les cils et les paupières projettent une ombre qui le place dans la demi-teinte; puis, parce que tous les corps tournants ont une ombre, et qu'à ce titre-là, l'œil n'en saurait être dépourvu.

Il faut éviter aussi que le point visuel soit trop blanc ou trop étendu. Le meilleur moyen d'imiter la nature, c'est de le peindre d'abord d'un ton grisâtre et de le retoucher à l'aide de plusieurs petits points brillants; de cette façon, le regard sera plus vif et moins alourdi, et ne manquera ni de finesse ni de naturel.

Le trait qui marque les paupières doit être exempt de toute dureté; pour cela, il doit être accompagné de teintes douces et demi-ombrées qui s'adoucissent et lui donnent une apparence veloutée.

Il en est de même des traits du visage, qui doivent être marqués par des touches sanguines rompues; ces touches doivent être moelleuses et *presque* fondues, et non pas accusées durement et sèchement.

Si nous disons que ces retouches doivent être *presque* fondues, nous entendons qu'elles doivent l'être par l'apparence; car il ne faut pas les fondre en effet, sous peine de les dénaturer

et de les amollir. Il faut, au contraire, qu'elles soient placées fermement et de façon à ne plus avoir à y revenir; c'est par la justesse du ton employé pour les faire qu'elles doivent paraître fondues, et non autrement.

Tout en faisant l'ébauche de vos chairs, vous avez dû procéder à celle de vos accessoires, et faire marcher d'un pas égal les linges, les draperies, les fonds, les cheveux de votre portrait; il faut avoir soin de fondre les bords de toutes ces parties ébauchées avec les chairs, de manière à ce que celles-ci ne tranchent pas trop durement avec les parties qui les avoisinent; pour en arriver là, servez-vous du putois de la façon que nous avons dit plus haut.

Puisque nous venons de parler des fonds, disons que ceux des portraits doivent être combinés de manière à faire valoir le sujet principal : ils sont d'ordinaire grisâtres, violâtres ou verdâtres, mais toujours aussi transparents que possible et dans des tons harmonieux.

DE LA TOUCHE. — EXERCICES PARTICULIERS

Celui qui veut se perfectionner dans la peinture à l'huile pourra s'exercer utilement sur des carrés de papier à peindre, avant de travailler sur toile ou sur panneau.

La manière dont on tient la brosse ou le pinceau, court ou long, dans la main; l'inclinaison qu'on donne à ces instruments; le mouvement plus ou moins rapide qu'on leur imprime, avec plus ou moins de régularité dans un sens ou dans un autre; les effets lisses, grenus, hachés ou pointillés, luisants ou mats; bref, tout ce qui constitue la contexture mécanique du travail; le plus ou moins d'épaisseur de la pâte, etc., etc.; les mélanges de couleurs par deux, par trois; les résultats obtenus par superposition de couleurs transparentes sur des couleurs opaques; toutes ces choses feront, en un mot, l'objet des études journalières de l'artiste. Il faut beaucoup pratiquer soi-

même, copier fidèlement les bons modèles, voir et observer beaucoup les tableaux anciens et modernes, et s'efforcer d'obtenir par les mêmes, moyens les mêmes effets. L'habitude, l'observation incessante et de nombreux essais donneront l'intuition des procédés.

Il est bon d'essayer de trouver plusieurs moyens d'arriver à imiter le même ton.

On doit éviter d'empâter trop lourdement un ciel; il vaut mieux peindre les ciels un peu lisses, ou n'y empâter davantage que *les lumières des nuages;* les eaux doivent être peintes lisses et par touches horizontales fondues au blaireau et avec un peu de couleur.

Dans le feuillé, on empâte davantage les détails les plus éclairés, qui doivent par leur position avoir plus de relief au sommet des masses touffues.

Dans la figure, il faut empâter fortement les lumières et laisser amincir l'épaisseur des demi-teintes graduellement jusqu'au contour qu'on passera légèrement au blaireau dans la teinte du fond.

Le fond sur lequel un objet en relief se détache doit toujours être peint lisse dans *un sens uniforme*, soit en tamponnant avec la brosse tenue verticale ou presque perpendiculaire à la toile, soit peint par touches parallèles. Le sens du brossage est très-important. On peut s'en convaincre : en peignant plusieurs carrés de la même couleur, avec du blanc, par exemple, chacun dans un sens parallèle différent, on verra que le blanc de ces divers carrés recevra la lumière d'une façon différente. Les carrés tamponnés, serrés et empâtés régulièrement, paraîtront plus blanc mat, ceux qui seront striés horizontalement, ceux qui le seront obliquement, ceux qui le seront verticalement, présenteront à l'œil des variations d'aspect qu'il est très-utile d'observer. On s'apercevra que, pour que la couleur prenne bien et couvre suffisamment l'impression, il ne faut pas mettre trop d'huile, et qu'on ne parvient pas toujours à donner au premier coup du corps à son travail; il faut souvent même revenir à deux ou plusieurs reprises quand la première couche est sèche.

Les corps luisants doivent être peints avec plus d'huile dans

la pâte que les corps mats, et les lumières vives, les coups de jour y seront placés en épaisseur et vivement touchés, comme on l'observe dans les peintures d'intérieur des Flamands. Il faut pour cela que le dessous soit bien sec.

OPÉRATION A FAIRE AVANT DE REPRENDRE L'ÉBAUCHE

Avant de reprendre l'ébauche pour terminer le travail, il faut s'assurer qu'elle est assez sèche; si elle l'est convenablement, prenez un couteau mince, tranchant, arrondi par le bout, et souvenez-vous que, pour enlever de dessus votre peinture seulement les *épaisseurs*, la lame du couteau doit être tenue sur *champ*, c'est-à-dire très-peu inclinée.

Prenez ensuite votre toile et inclinez-la au grand jour, de manière à ce que les rayons viennent frapper les aspérités de couleurs formées sur votre peinture : cette opération est indispensable, car si l'on repeignait par-dessus ces aspérités, la couleur s'y accrocherait inévitablement.

Une seconde opération qui amène les plus heureux résultats, c'est de laver son ébauche à grande eau, avec une éponge qui, sans frotter la teinture, enlève tous les corps étrangers, comme peluches, poussière, etc., qui pourraient s'y être attachés.

On peut encore placer sa toile sons un robinet, en la tenant inclinée et en prenant garde que le dessous du châssis ne soit mouillé.

Ces choses terminées et la peinture dégagée de l'eau dont elle a été couverte, vous éprouverez une grande facilité à reprendre par-dessus.

Observez que, pour la sécher, vous ne devez pas l'essuyer avec un linge, mais légèrement avec de l'amadou, et l'exposer ensuite au grand air ou au soleil, ou encore devant un feu clair, mais en la promenant d'un peu loin en biais devant la flamme et non pas en la présentant directement vis-à-vis.

CHOIX DES HUILES POUR PEINTURE

La meilleure et celle de toutes les huiles dont les peintres font le plus d'usage est l'huile de lin ; on doit la choisir claire, fine, ambrée, très-amère au goût, car plus elle l'est, plus elle est siccative, se cuit mieux, et est moins susceptible de gercer, — pour la bien blanchir, il suffit de l'exposer l'été au soleil dans une cuvette de plomb en y jetant du blanc de céruse et du talc calciné, pour précipiter au fond les parties grasses.

Étant plus facile à dégraisser, elle est plus siccative, elle est aussi la moins chère.

A son défaut on doit rechercher l'huile de noix et lorsque ces deux huiles manquent l'huile d'œillette.

L'huile de noix est de toutes les huiles la plus blanche mais la moins siccative, on l'adopte pour le broyage des couleurs claires, telles que le blanc, les gris et que l'huile de lin ternirait un peu.

On évitera de se servir d'huile d'olive ou de navette qui laisseraient les couleurs ou les vernis incapables de sécher et attireraient à elles par-dessus tout la poussière ennemie très-nuisible aux couleurs.

Dans le cas où l'on voudrait rebroyer des couleurs (les couleurs en tubes ont toujours besoin d'être plus ou moins rebroyées, on s'aperçoit qu'elles le sont suffisamment quand elles sont douces au toucher comme une crème), ou les mêler à de l'essence, esprit ou huile de térébenthine, ce qui est synonyme, il faut broyer du blanc de céruse à l'huile, le détremper dans l'essence ; si cette dernière surnage une demi-heure après, soyez assuré qu'elle est très-employable, si elle ne l'est pas, elle s'incorpore avec le blanc qui épaissit et démontre par là qu'elle n'est pas assez rectifiée. Il faut la choisir limpide comme de l'eau de roche, et d'une odeur pénétrante. L'huile d'aspic ou de lavande pour broyer et délayer la couleur a l'odeur moins désagréable, est d'un bon emploi.

VERNIS A L'ESPRIT DE VIN POUR DÉTREMPER

RECETTE WATIN

LES COULEURS EN USAGE POUR LA PEINTURE DÉCORATIVE

Dans une pinte d'esprit de vin, mettez deux onces de mastic en larmes et deux onces de sandaraque, lorsque ces deux onces seront bien fondues, ajoutez-y un quarteron de térébenthine de Venise, faites bouillir le tout quelques bouillons et passez au linge fin. Les couleurs doivent être broyées très-finement avec ce vernis qui les détrempe bien. On ne doit les y détremper qu'au fur et à mesure qu'on s'en sert. Elles sèchent promptement.

VERNIS BLANC A L'ESSENCE POUR LE MÊME OBJET

RECETTE WATIN

Sur une pinte d'essence, mettez quatre onces de mastic en larmes et un demi-verre de térébenthine, faites fondre le tout ensemble et le passez. L'emploi de ce vernis donne de l'odeur, mais s'emploie plus aisément et a plus de qualité.

COMPOSITION DE LA PALETTE QUI DOIT SERVIR A REPRENDRE L'ÉBAUCHE

Pour que vous puissiez juger des proportions à établir entre les différentes couleurs qui composent cette palette, nous allons procéder, comme pour la première, en vous indiquant la quantité des parties qu'il faut mettre de celles-ci pour les marier avec celles-là; de cette façon, vous verrez de suite ce qu'il faut que chacune de ces couleurs fournisse au mélange auquel elle prend part :

Blanc d'argent, 12 parties.
Blanc de plomb, 4 parties.
Jaune de Naples, 2 parties.
Ocre jaune clair, 8 parties.
Ocre de ru, 4 parties.
Chrome clair, 4 parties.
Chrome foncé, 3 parties.
Ocre rouge clair, 4 parties.
Ocre rouge brun, 3 parties.
Cinabre, 1 partie.
Laque rose, 3 parties.
Laque foncée, 3 parties.
Laque brûlée, 2 parties.
Terre de Sienne brûlée, 1 partie.
Outremer, 8 parties.
Cobalt, 1 partie.
Noir bleuâtre, 2 parties.
Noir d'ivoire, 2 parties.

Chaque partie, l'on s'en souvient, est la grosseur d'un pois.

Nous ne répéterons pas ici ce que nous avons dit en plusieurs endroits déjà; nous dirons seulement que le mélange des couleurs devient plus facile chaque jour avec l'habitude de s'en servir; que tout ce que nos yeux peuvent voir de plus éclatant dans la nature et aussi de plus mystérieux ne se compose que de trois couleurs, desquelles toutes les autres dérivent; que ces couleurs sont le rouge, le bleu, le jaune, auxquelles on doit adjoindre le blanc, dont on se sert pour rendre la lumière; le noir, qu'on emploie à rendre les ténèbres. Le vert, l'orange, le violet, se composent avec le rouge, le bleu, le jaune, et cela en amenant toutes les dégradations des nuances possibles. Mais comme, grâce à la chimie, on possède de magnifiques tons rouges cramoisi que les vermillons ni les cinabres ne sauraient nous donner, ce ne peut être que le temps et l'expérience qui nous apprennent dans quelles circonstances il vaut mieux se servir de ceux-ci que de ceux-là.

DE LA REPRISE DE L'ÉBAUCHE, DE LA TERMINAISON DU TRAVAIL COMMENCÉ

Lorsque vous en arriverez à terminer vos yeux et tout ce qui les entoure, vous n'aurez pas trop de toute votre attention, car c'est surtout dans cette partie de la physionomie que réside la vie, que gît la ressemblance; autour des yeux, tous les tons sont d'une finesse extrême; cela vient de l'excessive transparence de la peau, qui laisse voir en cet endroit des tons roses,

violâtres ou bleuâtres qui ont leur raison d'être dans les dessous, composés de veines, d'artères, etc.

On doit d'abord préparer les chairs qui se voient à travers les poils, et qui, par conséquent, se trouvent plus ou moins dans l'ombre. A cette préparation, il ne faut mettre que très-peu de couleur, afin de pouvoir par-dessus peindre les sourcils, qu'on doit bien étudier, pour les faire dans la forme que donne la nature ou le modèle qui a été peint d'après elle.

Évitez surtout de leur donner de la dureté sur le bord des chairs; tout au contraire, il faut que les poils qui composent les sourcils soient doucement perdus dans une demi-teinte harmonieuse comme il s'en trouve à cette place ; surtout, gardez-vous de vouloir trop détailler et de faire ces poils, non plus que ceux des cils, un à un, car cela leur donnerait de la sécheresse et de la mesquinerie, deux affreux défauts en peinture.

C'est seulement lorsqu'on peint une tête de vieillard, dont les cheveux ont blanchi, que, dans les sourcils, on doit essayer de rendre quelques poils blancs et plus longs, qui viendraient ajouter dans la peinture à la vérité du portrait ; pour le rendre convenablement, il faut le faire à main levée, librement et légèrement.

Il ne faut pas vous servir de terre de Cassel pour peindre vos sourcils, mais composer au bout du pinceau le ton qui convient et que vous obtiendrez d'un mélange de noir, de jaune et d'ocre rouge ; une troisième retouche que vous ferez les rendra plus bruns s'il est nécessaire, en glaçant certaines parties d'un ton brun vigoureux.

Pour les sourcils blonds ou châtains, le même ton, où vous ferez dominer plus ou moins le jaune, vous donnera la nuance nécessaire.

Les cils aussi doivent être accompagnés de tons harmonieux, sous peine de sécheresse et de dureté.

Il ne faut pas négliger de peindre l'épaisseur de la paupière qui se trouve placée sous les cils, et qu'on voit apparaître surtout vers les coins extérieurs des yeux. Du côté opposé, près du nez, se trouvent les poils lacrymaux qu'il faut éviter de

faire d'un ton cru ; peignez-les d'un ton lilas rose, légèrement indiqué.

La paupière supérieure est d'un ton violacé rompu ; évitez de le trop outrer. Le blanc des yeux, avons-nous dit, ne doit pas être fait d'un ton cru ; il faut tâcher de lui donner un peu de cette humidité brillante qui ajoute tant de charme à l'œil dans la nature.

La nature, tel est le maître qui vous donnera les meilleures leçons : pour en arriver à rendre ce qu'elle vous indique, vous ne devez pas mettre un seul ton clair sans le comparer au ton le plus brillant de votre modèle et sans vous demander de combien celui que vous allez placer doit être moins lumineux, et vous devez en faire autant pour vos tons vigoureux ; en un mot, regardez et comparez, tout est là.

Ainsi ferez-vous pour vos teintes de carnation, dont les moindres nuances doivent être au degré convenable, si vous ne voulez pas qu'entre elles il y ait discordance et manque d'harmonie.

Les glacis dont vous devez vous servir pour terminer, sont composés de couleurs transparentes, c'est-à-dire des terres, des laques et des bleus.

Les glacis d'étoffes légères se détachant sur les fonds doivent être faits après que ces derniers sont entièrement terminés ; pour ceux-là, on emploie les tons transparents gris et bleus légers. Les lumières s'obtiennent avec du blanc de zinc mélangé d'une pointe d'ocre.

Pour obtenir de la légèreté dans les cheveux, on doit en terminer aussi les contours sur le fond lorsqu'il est achevé.

Lorsque vous en serez aux prunelles, observez de les faire bien rondes, en vous assujettissant néanmoins aux règles de la perspective, car leur apparence sera plus ou moins ovale, suivant que votre modèle sera vu plus ou moins de face. Pour éviter que vos prunelles tranchent durement sur le blanc de l'œil, il faut le fondre par une teinte gris bleuâtre qui adoucisse le passage.

A ce que nous avons dit sur les fonds, ajoutons qu'il vous faut éviter de faire enlever une tête sur un fond bleu : le ton

du ciel, par sa pureté, devant faire une opposition nuisible à vos chairs, si fraîches qu'elles puissent être. Si cependant vous teniez à ce que votre portrait s'enlevât sur un ciel, composez-le de tons grisâtres, nuageux, en n'y laissant percer que quelques petites parties bleues, qu'il faut autant que possible éloigner de la tête, seulement, je dois vous avertir que des ciels ainsi composés offrent une grande difficulté, à savoir : celle d'en harmoniser les différentes parties avec les différentes parties de l'habillement. Généralement, pour un portrait dans lequel vous aurez fait entrer des couleurs vives et brillantes, un fond d'une teinte sourde qui les fait valoir et repose la vue est ce qu'il y a de mieux. Contrairement, une carnation pâle, des vêtements noirs et quelques fragments de linge blanc ont besoin de se trouver placés sur un fond riche en couleur qui rende leur aspect monotone.

Lorsque vous recommencerez à repeindre vos chairs, vous opérerez précisément comme vous avez fait à l'ébauche, en attaquant de suite la plus lumineuse, mais toujours en vous réservant d'y pouvoir revenir avec des lumières plus vives et plus *croustillantes;* mélangez ensuite vos teintes graduées et posez-les en redoublant d'attention pour arriver à la plus grande justesse de ton possible, puisque vous n'aurez plus à y revenir.

Vous vous souvenez qu'il faut d'abord partir du front et peindre en même temps les racines des cheveux, ainsi que tous les objets qui avoisinent les contours des chairs, en sorte que le tout se trouve fondu moelleusement.

Vos masses de lumières une fois assises avec leurs dégradations, passez aux demi-teintes que déjà, dans l'ébauche, vous avez indiquées par des tons roussâtres, violâtres, bleuâtres, etc., plus ou moins rompus; puis avancez ainsi, d'encore en encore, en passant par les demi-teintes les plus fortes, pour en arriver aux ombres et aux reflets.

Surtout, posez franchement vos couleurs les unes contre les autres, de manière à produire aux regards une espèce de mosaïque. Si, au lieu de cela, vous mélangez vos tons les uns dans les autres en les étendant par-dessus votre ébauche, il en ar-

riverait beaucoup de confusion, et votre travail, une fois sec, se montrerait à vous tout à fait différent de ce que vous l'auriez vu d'abord. Ayez soin aussi de ne pas mettre d'épaisseur de couleur, afin d'avoir la facilité de revenir sur les tons dont vous ne seriez pas satisfait.

Peut-être pensez-vous qu'il est assez inutile de revenir deux fois sur une peinture, puisque la seconde manière d'opérer est si fort semblable à la première; mais l'expérience vous répondra pour moi, qu'avant d'en arriver là, vous devrez beaucoup apprendre, beaucoup pratiquer et beaucoup acquérir, les peintres qui peignent *au premier coup* étant des hommes d'un talent consommé; et puis, disons aussi que les tableaux faits au premier coup sont très-exposés à changer de couleur, surtout dans les lumières, qui ne se trouvent pas assez nourries de couleur et deviennent *quasi* transparentes avec le temps, ce qui dénature tout l'effet de l'ensemble.

Si la tête que vous faites ne peut être reprise dans la journée, n'abandonnez pas votre travail au milieu d'une lumière; conduisez votre couleur jusqu'à ce que vous soyez arrivé près d'une ombre ou près d'une demi-teinte, et ayez soin de l'amincir, c'est-à-dire de l'étendre comme un frottis à la place où vous l'abandonnerez. Ensuite, pour que la couleur ne sèche pas jusqu'au lendemain, ce qui vous empêcherait de lier vos teintes, placez votre peinture dans un endroit frais, à l'abri de poussière.

On peut encore placer son tableau sur une terrine pleine d'eau, en ayant soin qu'il ne porte sur ses bords que par ses encoignures; ce dernier moyen conserve la couleur dans un état très-satisfaisant.

DES MELANGES LES PLUS USITÉS POUR PEINDRE LA FIGURE

Il est impossible de donner aux personnes qui commencent la peinture des règles certaines dont on ne doit jamais s'écarter,

cela arrive seulement pour les sciences exactes; mais, dans tout ce qui tient aux arts, dans l'étude des langues même, à côté des règles sont toujours de nombreuses exceptions; cependant, les indications générales que nous allons placer ici, et qui se trouvent dans tous les manuels de peinture, ces indications, disons-nous, doivent nécessairement servir dans les cas généraux; c'est à l'élève d'y apporter les modifications nécessaires pour les cas particuliers.

Pour les carnations, les tons jaunâtres lumineux se font d'un mélange d'ocre et de blanc avec une pointe de cinabre.

Dans les tons rouges on emploie les couleurs calcinées; lorsqu'il s'agit de tons de chair très-colorés, on y fait l'adjonction d'un peu de laque.

Arrivé aux demi-teintes, on mélange les tons lumineux dont on vient de se servir avec les ocres, les terres et l'outremer.

Pour les reflets, on se sert des mêmes couleurs, en y joignant le ton de l'objet reflété; pour achever les ombres, on ramène en les modelant, les couleurs dont on s'est servi dans les demi-teintes.

Les couleurs qui suivent se font presque invariablement avec les mélanges que nous indiquons pour les draperies.

Le blanc. — Les ombres des étoffes ou draperies blanches se font avec le blanc, *le brun de Prusse* et l'outremer, modifiés avec les ocres;

Les parties claires, avec le blanc, les ocres et une addition de laque;

Les demi-teintes, avec les couleurs dont on a fait les ombres, en y ajoutant une forte dose de cobalt, ou, ce que nous préférons en toute chose, d'outremer;

Les reflets, avec les tons composant l'ombre et la lumière, modifiés par la couleur de l'objet reflété.

Le bleu. — On en compose les ombres avec le bleu de Prusse, la sienne brûlée, une pointe de laque et du blanc, suivant que la teinte que vous voulez obtenir doit être plus ou moins vive;

Les parties claires se font avec le blanc, l'outremer, le bleu de Prusse et une pointe de laque;

Les demi-teintes, en se servant de la couleur dont on a fait

les ombres, avec addition de blanc et un peu plus de laque;

Les reflets, avec l'ocre et le blanc, modifiés par la couleur de l'objet reflété;

Les lumières, avec les mêmes tons employés pour les parties claires, seulement on doit y mettre moins de laque.

Le rose. — Les ombres du rose se font avec les laques et un peu de brun de Prusse.

Les parties claires, avec le blanc, les laques et une pointe d'ocre jaune;

Les reflets, avec les mêmes couleurs, en y faisant dominer le jaune et la couleur de l'objet reflété.

Le violet. — Les ombres du violet se composent avec le bleu de Prusse, les bleus et les laques;

Les lumières, avec le blanc et les laques;

La partie claire, avec les laques, les bleus et les blancs;

Les demi-teintes et les reflets se font avec les mêmes couleurs, en leur adjoignant un peu d'ocre;

Les lumières, avec les laques, l'outremer et le blanc.

Le rouge. — Les ombres du rouge se composent avec la terre de Sienne calcinée, le noir d'ivoire et les laques;

Les parties claires, avec le vermillon, un peu de laque;

Les demi-teintes et les reflets, avec les laques et le cinabre;

Les lumières, avec le vermillon mélangé d'un peu de laque et de blanc.

Le jaune. — Les ombres du jaune se font avec le brun de Prusse et les terres de Sienne;

Les parties claires, avec un mélange d'ocre jaune et de blanc;

Les demi-teintes et les reflets, avec les mêmes couleurs, en y ajoutant une pointe de brun rouge et un peu de sienne brûlée;

Les lumières, avec l'ocre jaune et le blanc.

Le brun. — La couleur brune se fait avec du brun de Prusse, du noir, du brun rouge et de la sienne brûlée;

Les parties claires, avec les mêmes couleurs, auxquelles on ajoute du blanc;

Le demi-teintes et les reflets, avec les mêmes encore, dans lesquelles on ajoute un peu d'ocre jaune ou d'ocre de ru;

Les lumières, avec le même ton qui a été employé pour les parties claires.

Le vert. — Les ombres du vert sont un composé de brun de Prusse, de jaune et de bleu ;

Les lumières se font avec les bleus, les jaunes les plus brillants et parfois un peu de blanc : lorsque c'est un vert clair dont on a besoin, on n'y fait entrer que les jaunes et les bleus clairs pour les demi-teintes et pour les reflets.

Le noir. — Les ombres du noir se font avec le brun de Prusse, le noir et une adjonction de laque ;

Les parties claires, avec les mêmes couleurs, auxquelles on ajoute du bleu ;

Les demi-teintes et les reflets se composent des mêmes couleurs, en y ajoutant du blanc, du jaune clair et du brun ;

Les lumières se forment d'un mélange de blanc et de bleu, de noir et de laque.

Quant aux glacis, nous avons dit qu'ils se composent avec des couleurs transparentes, telles que les terres, les laques et les bleus, et qui se posent en terminant.

OBJETS INANIMÉS

PAYSAGE MARINE

Tout ce que nous avons dit relativement aux objets nécessaires à la peinture pouvant s'appliquer au paysage comme au portrait, et comme au genre, nous renverrons aux premières pages de ce manuel, l'artiste qui aurait besoin de conseils pour l'acquisition de toiles, panneaux, papier, brosses, pinceaux, blaireaux, putois, couleurs, etc.

Il ne doit s'agir ici que de l'exécution, qui ne saurait être la même que pour le genre ou la figure.

Un paysage, soit qu'on le fasse d'après nature, soit qu'on

fasse la copie d'un tableau, doit toujours se commencer en ébauchant le ciel et les fonds. Nous pensons qu'il est inutile de dire qu'avant de passer à l'ébauche, il a fallu d'abord dessiner avec soin, et, selon les règles de la perspective, le site, la vue qu'on veut reproduire.

Les ciels et les lointains, et aussi les grandes étendues d'eau, lorsqu'elles sont calmes et limpides, doivent toujours être préparés en outremer pur sans mélange de noir, sans quoi l'on n'arriverait pas à rendre le ton aussi fin et aussi fuyant qu'il doit l'être.

Pour peindre toutes ces choses, préparez sur votre palette bon nombre de teintes mélangées de blanc et d'outremer partant d'une nuance bleue assez intense pour arriver à du bleu presque blanc, car le ciel ne doit pas être représenté d'un bleu égal partout, et la partie qui forme la voûte, étant la plus éloignée en hauteur, nous apparait toujours plus bleue, puisqu'elle est plus loin des vapeurs qui s'élèvent de terre; mais cette dégradation du bleu doit se faire de manière à paraître insensible. Pour en arriver là, on se sert de teintes graduées, dont la plus foncée doit être posée dans le haut du ciel, à partir de l'angle opposé au soleil, et l'on dégradera ses teintes en les peignant par bandes obliques toujours un peu plus pâles, jusqu'à ce qu'elles se confondent dans les teintes d'horizon ; et pour que le passage du bleu pâle du ciel ne produise pas l'effet d'une tache aux approches de la légère teinte de l'horizon dans laquelle elle doit se perdre, il faut qu'elles soient toutes deux d'une valeur égale, bien que très-différentes de couleur.

Les teintes d'horizon sont très-variées de nuances; le plus ordinairement, celles qui forment la base d'un ciel serein sont couleur de chair très-lumineuse. Il en est de rouges, de blanchâtres, de verdâtres, etc.

Lorsque le ciel que vous peignez a de grandes parties de nuages, il est inutile de les couvrir d'outremer. Si, au contraire, les nuages sont légers, on peut ne pas les réserver, il faut les peindre par dessus l'azur du ciel avec très-peu de couleur. Si les gris que vous avez à faire sont d'un gris vio-

lâtre, comme cela se voit fréquemment, composez ce ton avec de l'outremer et du blanc, avec plus ou moins d'ocre rouge ou jaune, quelquefois avec un peu de laque cramoisie.

Avec les teintes d'horizon préparées sur votre palette, vous pourrez éclairer et réveiller les bords de ces nuages en y ajoutant plus ou moins de blanc pour les rendre plus ou moins lumineux.

Si vous avez à peindre un ciel nuageux, vous en ferez l'ébauche avec un mélange de noir et d'outremer, auquel vous ajouterez un peu de blanc : prenez, pour cela, votre noir le plus léger et le plus bleuâtre. On réchauffe les gris avec le rouge et l'ocre.

Les terrains, les fabriques et les arbres des premiers plans doivent être empâtés pour faire fuir les fonds.

Les lointains se peignent ordinairement avec les teintes du ciel qu'on prend soin de modifier selon les circonstances; seulement, on doit glisser çà et là quelques touches verdâtre-clair ; ils doivent être traités largement, il ne faut en indiquer que les masses et se garder d'entrer dans les détails.

N'ébauchez jamais vos arbres avec un beau vert, même ceux qui se trouvent en premier plan; préparez-les d'une teinte rousse, c'est là le meilleur moyen d'obtenir un ton harmonieux, lorsque vous les aurez repris chacun avec la couleur qui lui sera propre.

Faute de préparer vos arbres par les tons roux dont je viens de parler, votre paysage terminé serait d'une crudité de ton insoutenable. Ces indications doivent être suivies seulement dans le cas où la toile sur laquelle vous peignez est imprimée d'un ton orangé.

Lorsqu'on peint sur une toile dont l'impression est d'un ton gris blanc, c'est tout autre chose : il faut faire d'abord une première ébauche établie en frottis avec une couleur orangée, comme si l'on préparait une sépia sur papier. Cette ébauche, faite en transparence, doit rester fort au-dessous du ton auquel arrivera le tableau.

Cette manière de procéder offre l'avantage d'établir un ensemble dans lequel il y a déjà une sorte d'effet ; puis, lorsque

cette première préparation est bien sèche, on peut avancer l'ébauche qui se fait alors en pleine couleur, beaucoup plus que si l'on peignait sur une toile orangée sans cette première préparation.

N'employez pas le jaune indien dans l'ébauche des arbres, des gazons, ni des terrains, cette couleur n'étant réellement bonne que pour les glacis.

L'ocre jaune et le blanc pour les parties claires, l'ocre de ru pour les vigueurs, suffisent à tous les besoins. Le jaune de Naples, qui a l'avantage de bien couvrir, peut-être employé dans les verts clairs ; mais il ne faut pas le faire entrer dans les mélanges qui comportent du blanc, nous avons dit pourquoi. Dans les tons chauds et dorés, ne l'employez pas non plus, puisqu'il change et verdit ; servez-vous des ocres. Surtout, n'en mêlez pas dans les teintes lumineuses de vos ciels.

Les verts vifs se composent ordinairement avec le bleu de Prusse et les ocres.

Les verts clairs et tendres, avec les ocres et l'outremer ; les verts dans l'ombre, avec les jaunes mélangés de noir bleu ; les verts roussâtres, avec les noirs et les terres de Sienne. Pour les fonds, on revient parfois avec le cobalt mêlé de laque, de garance et de blanc.

Surtout, tenez toujours vos ébauches d'un ton chaud et clair.

La marine comme le paysage, se compose surtout d'un ciel, d'un terrain, de roches ou de falaises, d'un ton grisâtre, repris dans les ombres avec des tons plus ou moins vigoureux.

La végétation, si par hasard il s'en trouve quelque parcelle, se fait avec les mêmes couleurs et d'après les mêmes procédés que dans le paysage ; il y aurait donc double emploi de recommencer pour la marine ce qui se trouve dit pour le paysage.

Restent les eaux, qui sont un mélange de tons bleuâtres ou verdâtres, dont les ocres et l'outremer forment la base, et qu'on réchauffe, qu'on refroidit, ou qu'on fait fuir, suivant le besoin, avec les terres de Sienne, les bleus mêlés de noir ou l'outremer mélangé d'un peu de laque ; ce que nous avons dit

des couleurs et de leur emploi pouvant suffire au peintre de marine comme au paysagiste, nous déposerons ici la plume, renvoyant l'élève au maître des maîtres, à la nature dans laquelle il devra étudier les deux choses qui jouent le plus grand rôle dans un tableau de marine, à savoir, les eaux avec leur transparence, leur profondeur, leurs tons fuyants et les effets d'un ciel qui, pris de la même plage, peut faire, en dix jours, dix tableaux différents, que dis-je? même dix tableaux dans la même heure par un gros temps!

LES FRUITS, LES FLEURS, LES OISEAUX

Les uns et les autres se peignent avec les mêmes couleurs dont nous avons donné la liste, mais il faut y adjoindre certains tons tellement brillants, qu'on n'en saurait trouver l'emploi ailleurs que dans la reproduction de ces choses si richement colorées par la nature.

Ces couleurs exceptionnelles doivent se demander en en indiquant l'emploi.

Parmi celles qui sont indispensables pour les fleurs et les fruits, ce sont: le jaune indien, le jaune de Naples; le jaune de chrome aussi est nécessaire, mais il faut l'employer pur et n'en pas mettre dans les mélanges. — Je déconseille l'usage des autres jaunes, tels que : la laque d'Anvers, le stil de grain d'Angleterre qui s'évaporent presque immédiatement, le jaune minéral qui noircit, et, enfin, les orpins, qui détruisent toutes les autres couleurs et qui peuvent aussi altérer la santé de ceux qui les emploient ordinairement à cause de l'arsenic qu'ils contiennent. Quelques rouges qu'on peut se procurer doivent venir grossir la liste des laques de garance, de carmin, de cinabre.

Le cobalt doit apporter son aide à l'outremer; on y doit joindre aussi le bleu minéral.

Enfin, au vert Véronèse que nous avons indiqué, vous pou-

vez joindre le vert de Scheele ou laque verte, qui est plus précieux pour glacer certains feuillages.

Il y encore le vert de gris distillé en aiguilles, avec lequel vous obtiendrez le vert le plus brillant qui puisse se faire, pour en frapper certaines parties lumineuses, telles que facettes de pierres précieuses, plumages d'oiseaux, brindilles de verdure. Ayez le soin, lorsque vous vous servirez de cette couleur, de préparer et de terminer vos dessous comme si vous ne deviez rien y ajouter, et de peindre le ton jaune lumineux, par dessus lequel vous toucherez avec le *vert-de-gris*, plutôt en jaune de Naples qu'en toute autre couleur, et le dessous étant sec.

Des brosses et des pinceaux appropriés au travail que vous devez faire vous faciliteront les moyens d'exécution ; tous les autres objets servant à la figure et au paysage sont convenables pour le peintre de fruits, de fleurs et d'oiseaux.

PEINTURE D'HISTOIRE NATURELLE

La peinture d'histoire naturelle comprend au point de vue scientifique, les coquillages, les minéraux, les végétaux, les papillons, les insectes, les poissons et les oiseaux.

Cette peinture exigerait la représentation la plus photographiquement fidèle qu'on puisse imaginer tant sous le rapport de la forme que sous celui de la perfection de l'imitation *fac simile* de la couleur qui en ferait pour ainsi dire le miroir de la nature. Plus elle est exacte et parfaite et plus elle se rend utile à la science. Les empaillés se détruisent par les vers, la peinture se conserve davantage et le génie du peintre transmet les expressions et les attitudes des êtres vivants qui lui servent de modèles.

Un artiste peut être appelé à suivre une expédition scientifique et à y rendre des services très-signalés. Cette branche d'applications de l'art exige des connaissances spéciales, une patience et une conscience impitoyable dans la recherche des

moyens d'imitation des plus minimes détails. La photographie offre pour ce genre de travaux des ressources inappréciables comme modelé et comme forme, mais le rôle du peintre qui veut donner à ses ouvrages les qualités d'exactitude, que je nommerai *morphographique*, en rapport avec l'exactitude parfaite des formes, une vérité que je pourrais nommer chromographique en rapport avec l'exactitude des couleurs, a beaucoup à chercher et à trouver ; car l'art pittoresque et l'art scientifique jouent deux rôles bien distincts, et non moins importants l'un que l'autre.

Les naturalistes divisent les couleurs en couleurs mates, brillantes, changeantes et métalliques. Les couleurs mates ne changent pas de nuances sous quelque aspect qu'on les considère. Dans les oiseaux, les barbes de plumes ainsi colorées ont les tiges garnies de chaque côté dans toute leur étendue de barbules très-déliées et très-fines. Les couleurs brillantes, sans changer de nuances, ont néanmoins un éclat pareil à celui des corps polis comme les plumes rouges des pics, et les plumes qui jouissent de cette propriété n'offrent en général de barbules qu'à leur base ; le surplus des barbes présentant une surface lisse et en général cylindriques, quoiqu'en dessous elles soient creusées longitudinalement, circonstances d'où l'on peut conclure que l'éclat des plumes brillantes est dû au poli et à la fermeté des tiges de leurs barbes et qu'il est d'autant plus vif que les barbules sont plus courtes. Les couleurs changeantes sont l'attribut des plumes qui, outre leur brillant dû à leur poli, changent de nuances selon l'angle décrit par le rayon lumineux qui les frappe, effet provenant, d'après la théorie de Newton, de ce que les barbules sont seulement un peu plus denses que l'air environnant et que les rayons passant de ce milieu dans les lames situées à la surface des corps éprouvent peu de divergence.

Pour peindre les sujets d'*histoire naturelle*, il est bon de placer le modèle sur un fond blanc, sur un fond gris ou sur un fond noir, sur ardoise, avec enduit préalable (encollage) très-convenable aux collections d'histoire naturelle qui aide mieux que tout autre à faire ressortir les couleurs en leur laissant toute

leur fraîcheur et pureté. On n'a nullement à se préoccuper du pittoresque et des effets qu'on rechercherait pour un tableau. L'essentiel est de rendre avec une exactitude et une vérité scrupuleuse la couleur d'ensemble et même jusqu'aux plus futiles détails. On fera sa palette sur un verre double le plus blanc possible, sous lequel on aura collé une feuille de papier blanc avec un peu de colle d'amidon. Il est de première nécessité que les impressions de la toile ou des panneaux sur lesquels on peint soient inoffensifs pour les couleurs employées. Nous pensons que peut-être on se servirait avantageusement pour cela de plaques de porcelaine blanche, l'émail trouverait la difficulté en supprimant toute impression à l'huile. Mais cela aurait en voyage l'inconvénient de la fragilité et du poids. Nous conseillons d'essayer des feuillets de toile fine qu'on collerait à la colle forte sur des panneaux minces en bois dont on fait les boîtes à cigares ou sur des feuilles de carton qu'on imprimerait ensuite avec un encollage fait avec de l'amidon ou de la colle de poisson et du caolin impalpable pulvérisé et broyé; cette impression à deux ou trois couches mises séchées et poncées finement chaque fois serait excellente. Cette préparation ne saurait avoir aucune action délétère pour les couleurs. Pour des études peintes sur ces panneaux on employera les couleurs en tube sans y ajouter presque pas d'huile et en les empâtant modérément. L'huile d'aspic s'y ajoute avantageusement pour allonger la couleur si elle était très-compacte. On évitera de peindre avec des brosses à gros poils, il faut autant que possible peindre à la grosse brosse seulement pour coucher l'ébauche et lisser à la queue de morue plate et à sec pour polir les touches et obtenir ainsi le plus moelleux fini. Si l'on doit glacer certaines parties on aura soin de ne pas incliner le panneau et de le poser au contraire très-horizontalement sur une table, cette situation permettra à la couleur transparente et liquide du glacis de se déposer uniformément sans faire des points et gouttes, ni bavures ou lèvres. Il faut que les dessous soient bien secs pour glacer un morceau et ne pas remettre verticalement le travail avant que le glacis ne soit parfaitement sec et recouvrir le tout pour le préserver de la poussière.

Les couleurs métalliques ou dont l'éclat est semblable aux reflets des métaux existent chez les oiseaux dont les plumes sont garnies de barbules très-dures, également larges dans toute leur longueur et paraissant tronquées à leur extrémité, lesquelles, vues au microscope, présentent une file de points lumineux d'autant plus brillants que les rayons de lumière sont plus perpendiculaires. C'est surtout le *rubis topase*, nom d'oiseau, qui peut être pris pour exemple de ces sortes de plumes. Si on détache une de celles dont sa gorge est couverte, on remarque que la première moitié de la tige non colorée est garnie de barbules semblables à des poils très-déliés et que l'autre a des barbules beaucoup plus larges d'une matière très-dense, d'une surface polie et qu'elle pèse autant que trois plumes de couleur mate d'un volume égal. La principale cause de son grand éclat consiste en ce que la partie colorée de chaque barbe est profondément creusée en gouttière et présente à la lumière une surface concave. Dès que le rayon lumineux tombe horizontalement sur la barbe qui en présente la coupe il ne peut y avoir réflexion et la gorge de l'oiseau reste obscure, si le rayon suit la diagonale, la partie éclairée de la gorge brille; lorsqu'enfin la lumière tombe perpendiculairement, les rayons se brisent en tous sens et des feux éblouissants jaillissent comme des étincelles ; voilà pourquoi à chaque mouvement de l'oiseau sa gorge passe de l'obscurité au plus vif éclat. Malgré que les variations dans la contexture des plumes paraissent avoir plus d'influence sur les couleurs des oiseaux que celles de la température des climats qu'ils habitent, on remarque en général que le plumage est plus riche et offre plus de nuances et de reflets dans les pays chauds : que les couleurs sont moins prononcées chez les jeunes que chez les adultes, que souvent elles n'acquièrent toute leur force qu'après un certain nombre de mues ; que chez quelques-uns elles éprouvent des variations selon les saisons, qu'elles se ternissent chez les oiseaux élevés en cage et que la dépouille mortelle de ceux-ci ne saurait donner qu'une idée imparfaite de l'émail du plumage lorsque dans toute la fraîcheur de son éclat féerique et mobile il est animé du souffle divin de la vie. Dans le langage scientifique le

couleurs, diversement distribuées sur le corps, s'expriment par des termes particuliers. On les appelle des lignes, *lineæ*, quand elles sont étendues longitudinalement et ont partout une longueur égale mais peu considérable; des zones, *fasciæ*, lorsqu'elles sont transversales et occupent un espace moyennement large; des bandelettes, *strigæ*, quand ces zônes sont petites et capilliformes; des taches, *maculæ*, lorsque, différentes du fond, et sans affecter de figures caractérisées, elles sont répandues sur diverses parties du corps; des gouttes, *guttæ*, lorsqu'elles ont la forme d'une larme; ocelles ou yeux, *occelli*, quand elles sont arrondies et d'une autre couleur à leur centre; des points, *puncta*, lorsque ce ne sont que de petites taches rondes.

Les couleurs changeantes de la nacre proviennent de causes analogues à celles qu'on observe sur les plumes d'oiseaux. En effet, la nacre est la partie interne d'un grand nombre de coquilles univalves ou bivalves qui, par la disposition des molécules calcaires composantes, réfléchit la couleur blanche de la lumière avec un éclat particulier en la décomposant ou non; c'est la matière qui constitue les perles; on y admire les juxtapositions les plus agréables de vert, de rose, de lilas, de bleuâtre et d'orange pâle qui réjouissent la vue par leur incomparable pureté, comme si elles étaient empruntées à l'arc-en-ciel ou au prisme, elles sont changeantes et varient selon le point de vue du spectateur. On peut vraiment dire qu'elles ont par elles-mêmes une véritable magie qui nous captive et nous tient en extase irrésistiblement. Quoi de plus admirable aussi pour l'artiste que le spectacle du paon et de sa queue fièrement et glorieusement étalée au soleil à côté de son gracieux et agile compagnon, le faisan doré ou le faisan argenté, n'ont-ils pas en eux mêmes les plus somptueuses parures, et que dirons-nous de l'éblouissante blancheur du cygne jointe à la grâce et à l'élégance des formes chez ces princes du pays de la beauté. C'est à en devenir fou d'admiration. N'oublions pas messieurs les papillons qui, joints aux fleurs des prairies et à toutes les fleurs du globe entier, font le désespoir et des peintres et des poëtes du monde civilisé ou non.

Après l'achèvement de toute espèce de tableau. Attendre que la peinture soit entièrement sèche (six mois ou un an).

DERNIERS CONSEILS, VERNIS PROVISOIRES VERNIS A DEMEURE

La nécessité qui existe, pour beaucoup de peintres, de tirer parti de leurs travaux dès qu'ils sont finis; l'impatience des amateurs de posséder chez eux ce qu'ils ont acquis; les expositions qui attirent à elles, dans un temps limité, tout ce qui peut être en voie d'exécution, tous ces motifs forcent les artistes à passer sur leurs tableaux une matière qui en fasse disparaître les *embus*, lesquels en détruiraient complétement l'effet. Or, comme on ne saurait, sans de graves inconvénients, vernir une peinture avant que douze ou quinze mois se soient écoulés depuis sa terminaison, on se sert, pour remplacer le vernis, d'un blanc d'œuf bien battu avec une cuillerée d'esprit de vin et une parcelle de sucre candi.

Avant de se servir de ce quasi vernis, pour s'assurer que la peinture est bien sèche, on envoie dessus sa respiration; si on la voit se manifester partout sous la forme d'un brouillard qui dérobe aux yeux, pour quelques instants, l'aspect du tableau, on peut employer le blanc d'œuf; mais, avant, il faut mettre sa peinture sous un robinet et laver à grande eau en se servant d'une éponge desséchée, il faut essuyer le tableau, et enfin le faire sécher, soit au soleil, soit à la flamme d'un feu clair, mais d'un peu loin et présenté de côté et non pas de face; car, si la peinture chauffait, vous abîmeriez votre travail. Toutes choses ainsi préparées, prenez une petite éponge fine et souple que vous aurez d'abord lavée, puis pressée, afin qu'il n'y reste plus d'eau, et, ainsi desséchée, plongez-la dans la mousse, produit de l'œuf battu, et passez-la légèrement et promptement sur toute la superficie de votre tableau, en ayant soin de ne pas revenir plus de deux ou trois fois sur les mêmes places.

Si c'est en été que vous faites cette opération, ne mettez pas de sucre candi avec votre blanc d'œuf, à cause des insectes qui viendraient s'y attacher.

Je vous recommanderai surtout de changer le blanc d'œuf tous les quinze ou vingt jours, jusqu'à l'application du vernis, autrement la transpiration des huiles, en s'y mêlant, formerait une crasse qui, une fois durcie, aurait mille peines à disparaître, malgré tous vos efforts. Vous ôterez le premier blanc d'œuf en lavant à grande eau la peinture, et vous ferez votre nouvelle application de blanc d'œuf, le tout comme il est dit ci-dessus.

Il faut bien se garder de vernir avec du vernis à l'esprit de vin, car on doit toujours penser à la nécessité qui pourrait survenir un jour d'enlever le vieux vernis pour en mettre du frais; or, le vernis à l'esprit de vin ne peut être ôté qu'à l'aide de substances corrosives qui emportent avec elles toutes les finesses et presque tous les glacis.

Un bon vernis à tableaux, qui, du reste, se trouve partout, est presque aussi blanc que de l'eau, et, en cela, on pourrait s'y tromper, car le vernis à l'esprit de vin est aussi fort blanc et fort beau; il faut donc acheter celui dont on veut se servir, dans une maison de confiance.

Avant de vernir votre tableau, préparez-le et lavez-le ainsi que nous vous l'avons indiqué, pour lui faire subir le vernis au blanc d'œuf.

Ensuite, servez-vous d'un pinceau appelé queue de morue, et appliquez votre vernis en le passant sur tous les sens en bandes régulières jusqu'à ce qu'il soit bien étendu.

Il suffit de deux couches de vernis; la seconde ne doit être mise qu'après que la première est bien séchée. Ce vernis, qui est à l'essence, est le seul, nous l'avons dit, qu'on doive employer.

DE LA RESTAURATION DES TABLEAUX

CAUSES DÉLÉTÈRES

La fumée des cierges, l'humidité des églises, pour les tableaux de sainteté ; le soleil ou encore l'humidité, pour les tableaux des amateurs ou des galeries publiques ; la fumée du tabac, celle du charbon de terre, les vapeurs sulfureuses, les exhalaisons des latrines, toutes les odeurs pénétrantes sont nuisibles à la peinture, surtout aux tableaux frais. L'humidité, elle seule, leur cause des ravages affreux en révivifiant les couleurs métalliques ; le soleil les gerce, les fendille partout ; enfin le temps qui ne ménage rien, les attaque aussi sourdement, mais sûrement. Il est donc indispensable, lorsqu'on est possesseur ou conservateur de tableaux, de ne pas être totalement étranger à l'art de la restauration, ne fût-ce que pour être à même de choisir, en connaissance de cause, un homme vraiment habile auquel on puisse confier ce travail délicat.

DU DÉVERNISSAGE A SEC

Lorsqu'un tableau est devenu roux, sombre, enfumé, on peut en enlever facilement le vernis, si c'est un vernis à l'essence ; dans le cas contraire, on ne saurait le dévernir sans faire courir à la peinture les risques les plus sérieux.

Dans le premier cas, et lorsqu'on est vis-à-vis d'un vernis à l'essence, il y a deux procédés différents pour dévernir : l'un consiste à réduire le vernis en poussière en l'usant avec les doigts ; l'autre à laver la peinture avec de bonne eau-de-vie : ce dernier moyen, le plus prompt et le plus facile, est aussi le plus usité.

Lorsqu'on veut dévernir à sec, on met le tableau à plat sur une table, puis, sur un coin, on pose de la colophane en poudre et l'on frotte d'abord une des parties les moins importantes, en arrivant peu à peu et de proche en proche jusqu'à ce que tout soit fini ; alors, avec un plumeau, on chasse la poussière, mais non pas avant, parce que celle que fait le vernis en s'usant, mélangée avec de la poudre de colophane, loin de nuire à l'opération, l'accélère. On doit donc simplement la pousser d'une place sur une autre ; cette opération est longue et demande de la patience et aussi le plus grand soin ; sans cela on pourrait enlever avec le vernis les glacis qui recouvrent certaines parties des chairs. Les ombres aussi doivent être fort ménagées, sous peine de perdre leur transparence.

Somme toute, la couleur ne doit être altérée nulle part, puisqu'en l'altérant vous feriez perdre au tableau son harmonie.

DU DÉVERNISSAGE A L'EAU-DE-VIE

Le tableau posé sur une table, on prend un linge très-propre et très-fin qu'on imbibe dans l'eau-de-vie, et avec lequel, sans frotter, on humecte une partie de sa toile. Au bout de quelques instants, on lave cette partie avec une éponge douce pleine d'eau pure et fraîche, et l'on revient plusieurs fois, en ayant soin de s'arrêter à temps pour ne pas risquer d'entamer la peinture.

On lavera ainsi progressivement toute la surface du tableau, en ayant soin de ne se servir, pour essuyer à mesure les places épongées, que des parties du linge qui sont restées propres. Lorsqu'on croit l'opération réussie, avec un linge fin, sec et doux, on essuie la peinture pour bien voir s'il ne reste aucune trace de vernis et s'il y a encore quelques parties à nettoyer avec l'eau-de-vie, puis avec l'eau pure, après quoi l'on essuie et on laisse bien sécher avant de poser le nouveau vernis.

L'eau pure employée pour nettoyer les tableaux est un des moyens les plus innocents qu'il y ait, en ce qu'il n'a prise que sur la crasse qui les recouvre; elle suffit à les débarrasser de tous les corps gluants, tels que gomme arabique, colle de poisson, colle forte, miel, sucre candi, etc., qui se dissolvent facilement dans l'eeu.

Le blanc d'œuf, lorsqu'il est devenu vieux, n'est soluble ni dans l'eau ni en agissant sur lui par les acides : cela vient de la malheureuse habitude de quelques artistes qui vernissent au blanc d'œuf pur sans addition de sucre candi ni eau-de-vie.

De tous les sels alcalins qui peuvent nettoyer les tableaux, tels que cendre de bois, cendre de perles, sel de verre, potasse et sel de tartre dissous dans l'eau, un seul, à notre avis, doit être employé, car tous les autres attaquent l'huile et les couleurs, et sont de véritables mordants appliqués au nettoyage des tableaux. On peut donc se servir de sel de tartre, et commencer par une faible solution, qu'on peut renforcer ensuite.

Si cependant, pour un nettoyage, toutes les ressources ci-dessus indiquées restaient sans résultats, on essayerait du borax, qui, dissous dans l'eau, donne l'alcali le plus innocent et agit doucement et lentement; les cendres de bois, finement tamisées, produisent le même résultat lorsqu'on les répand sur le tableau, et qu'après les avoir arrosées d'eau tiède on frotte légèrement avec l'éponge. Mais il ne faut pas laisser séjourner longtemps cette lessive sur la couleur, on doit l'enlever avec une éponge dès qu'on s'aperçoit du nettoiement.

L'eau de chaux pure ou dissolution de chaux dans de l'eau peut rendre le même service.

Les savons étant obtenus par un mélange de graisse ou d'huiles avec les sels alcalins, ceux-ci en acquièrent par suite une force dissolvante de laquelle on doit se méfier. Le savon noir surtout peut devenir d'un emploi fort dangereux en certains cas; on doit donc, quand il est nécessaire de s'en servir, éprouver leur force sur la partie la moins importante du tableau, et s'arrêter s'il y a danger. Tout ce que nous venons de dire témoigne assez de la nécessité de ne confier des tableaux

de prix pour les nettoyer qu'à un restaurateur habile et prudent.

Le savon battu dans l'eau pure, où l'on aura mis un peu de sel ordinaire, produit une mousse ou écume avec laquelle on peut nettoyer les peintures les plus enfumées. On doit mettre cette écume sur les parties à nettoyer, et, dès qu'elle se résorbe et disparaît, l'enlever avec une éponge imbibée d'eau pure.

Avec de l'esprit-de-vin et de l'huile de térébenthine, on obtient une eau dite *à nettoyer*, dont se servent d'ordinaire les marchands de tableaux. Le mélange doit se faire ainsi : deux parties d'esprit rectifié avec une partie de térébenthine ; d'autres huiles coupées dans cette proportion donnent les mêmes résultats : telles sont celles d'aspic, de lavande et de romarin.

Les tableaux non vernis peuvent se nettoyer par des moyens plus doux ; on peut y employer du levain dissous dans de l'eau ; de la farine dans de l'eau de chaux ; de l'eau-de-vie ou du vinaigre.

La salive est parfois employée sur de très-petites toiles ; mais elle peut agir sur les couleurs en raison de l'acide phosphorique qui existe en elle.

Un des moyens les plus désastreux employés par certains restaurateurs, est de se servir d'urine pour les nettoyer ; on ne doit jamais l'employer.

Il en est aussi qui se servent du sublimé corrosif de mercure ; c'est un poison terrrible et aussi dangereux pour l'homme qui l'emploie que par les résultats qu'il peut amener là où on l'applique.

Il ne suffit pas de savoir dévernir, nettoyer, revernir un tableau pour résumer en soi la science du restaurateur; bien loin de là : car les bois, les toiles, les cartons sur lesquels ils ont été faits demandent souvent même plus de réparations que le tableau même.

Il y a des panneaux vermoulus, pourris, fendus, voilés ; il y a des toiles qui se ratatinent, dont la peinture s'écaille, se ride ; il existe des trous, des ouvertures dans certaines toiles qui nécessitent des réparations de nature aussi variée que les dégâts auxquels le restaurateur doit remédier.

Un vieux tableau dont la toile est crevassée, trouée, friable, ne peut subir d'autre opération que d'être rentoilé, c'est-à-dire collé sur une toile neuve.

Lorsqu'il ne s'agit que de raccommoder quelques places isolées dans lesquelles un dégât est arrivé, on peut le faire en se servant des fragments de toile usée qu'on colle à l'envers du tableau.

Quant aux bosses creuses ou sortantes qui se manifestent parfois sur un tableau qui aura été en contact avec un corps dur, ou bien qui aura été frotté contre un angle, il est peu de moyen d'y remédier, du moins complétement.

Pour y essayer, on doit aplatir et repasser à l'envers les places endommagées, et, si la toile n'a pas été percée par suite du renfoncement qu'elle a subi, il est nécessaire d'y pratiquer une incision ; puis on colle sur le verre un peu de charpie appuyée sur un fragment de vieille toile, et, par-dessus on retouche le tableau avec un ton semblable à celui qui existait sur l'endroit malade.

Il y a eu un temps où, faute de connaissances nécessaires, en place de vernir les tableaux, on les enduisait avec un corps gras. Ces sortes d'enduits, durcis par le temps, offrent une difficulté énorme à surmonter pour le restaurateur; car ni l'eau pour laver, ni l'acide pour gratter ne peuvent en avoir raison. La meilleure façon est, selon nous, de traiter ces tableaux avec l'huile de lin. Pour en arriver à leur nettoiement, il faut, pendant les chaleurs de l'été, les couvrir avec cette huile, en ayant soin, à mesure que vous la voyez s'absorber et s'emboire, d'en verser de nouvelle sur les places d'où elle est disparue ; au bout de dix à quinze jours, cette couche d'huile est devenue gluante. Vous vous servirez alors d'alcool pur et fort pour enlever cette huile, qui entraîne les anciennes parties huileuses avec elle ; à mesure qu'elles disparaîtront, vous verrez renaître les couleurs dans leur pureté primitive.

Nous avons dit comment le blanc d'œuf pur, posé comme vernis et renouvelé de temps à autre, finit par former une croûte jaunâtre et plus dur que la gomme copale elle-même, et que, presque toujours, elle résiste aux acides, ainsi qu'aux

sels les plus actifs. Un des meilleurs moyens est de frotter la toile avec de l'huile de lin, de la laisser imbibée de cette huile une heure ou deux, et, au bout de ce temps, de l'enlever par l'esprit-de-vin; avec l'huile de lin, le blanc d'œuf viendra.

Une chose encore vient détériorer les tableaux, c'est la moisissure; il y en a deux sortes : *moisissure* proprement dite et la *moisissure fausse ou apparente*.

La première provient de l'humidité : celle-là n'est qu'un mince inconvénient parmi tant d'autres qui sont attachés à la peinture ; lorsqu'elle est récente, on fait sécher le tableau, on le nettoie par le frottement, et tout est dit. Cependant il peut arriver que, par suite, le tableau ait perdu sa transparence ; si cela était il faudrait le dévernir et le revernir.

La *moisissure apparente* peut venir de plusieurs causes que nous devons faire connaître, puisque chacune d'elles a son remède.

L'une des espèces de moisissures que nous venons de dire provient de mordants trop violents dont on se sera servi pour nettoyer le tableau, et qui en ont dénaturé les couleurs ; quelquefois *ce moisi apparent* cède à l'huile grasse qui vient rafraîchir les tons de la peinture. Mais lorsque, par ce moyen, on ne réussit pas, on doit opérer avec de l'alcool et du vernis au mastic en égale quantité, et s'en servir comme si l'on voulait dévernir.

Il arrive que la moisissure se met après des peintures vernies à l'esprit ; on doit alors se servir de cette même substance pour l'enlever et en débarrasser le tableau.

Quelquefois on voit se manifester de la moisissure après avoir rentoilé une peinture; en ce cas, elle provient de la chaleur du fer à repasser dont il a fallu se servir, laquelle roussit les couleurs en brûlant l'ancien vernis.

Il arrive souvent, dans une circonstance pareille à celle-ci, que cette apparente moisissure s'enlève avec l'alcool et l'huile de térébenthine; d'autres fois, on ne peut parvenir à raviver les couleurs qu'à l'aide de l'huile grasse qu'on y ajoute.

On voit sur certaines peintures se former immédiatement du moisi lorsqu'on les humecte pour les nettoyer ; cela provient

du blanc d'œuf qui les recouvrait et qui n'a pas été enlevé avant de les vernir; il est bien entendu que cela ne peut arriver qu'à des tableaux craquelés et crevassés, ce qui permet à l'eau de pénétrer sous le vernis et d'atteindre le blanc d'œuf; il devient nécessaire en ce cas d'enlever par l'esprit-de-vin, soit pur, soit mêlé d'huile de lin, le blanc d'œuf avec le vernis tout ensemble.

Il arrive souvent qu'un tableau de moyenne dimension, ayant été peint par glacis et non par empâtement, se gerce de toutes parts, en sorte que la peinture semble couverte d'un réseau, et c'est là un inconvénient auquel il est extrêmement difficile de remédier, excepté dans certains cas où, les crevasses n'étant pas trop nombreuses, on peut les remplir avec un cérat fait de cire vierge fondue dans la térébenthine.

Il y a fort peu d'outils qu'on puisse employer pour le nettoyage des tableaux; ainsi, en fait d'instruments de fer ou d'acier, on ne se sert que du grattoir ou du rasoir, et encore ils ne doivent servir que pour enlever, en râclant, les aspérités, qui parfois ont tellement durci, que ni l'alcool, ni aucune lessive ne sauraient les faire disparaître.

On se sert d'un fer à repasser demi-chaud pour étendre une toile neuve derrière une peinture; il est indispensable aussi pour aplatir des couleurs écaillées.

Lorsqu'on fait cette opération, on doit d'abord couvrir les places écaillées d'un papier saucé de craie blanche. Cela fait, on passe et repasse le fer à plusieurs reprises, et jusqu'à ce qu'on ne sente plus dessous d'inégalités.

Peut-être bien que, dans l'opération, le papier s'attachera après la peinture; gardez-vous bien de vouloir le retirer de vive force, car vous pourriez enlever avec, un fragment de peinture; mouillez-le patiemment jusqu'à ce qu'il se détache.

Dans le cas où la partie à décoller est considérable, on doit la couvrir de colle d'amidon et placer par dessus un papier huilé.

MAROUFLAGE OU RENTOILAGE DES TABLEAUX

Cette opération est très-délicate. On colle d'abord sur la peinture plusieurs doubles papiers... qui forment un cartonnage, puis on enlève la vieille toile, soit en l'humectant avec une éponge mouillée, soit en l'usant avec une pierre ponce et on applique sur l'envers de la peinture une toile neuve après avoir enduit l'une et l'autre d'une couche de colle. Quand cette dernière est presque sèche on promène un fer chaud sur la toile pour la rendre plus unie et plus adhérente ; après quoi il ne reste plus qu'à enlever le cartonnage, ce qui se fait avec une éponge, et le tableau se trouve rentoilé.

Cet ingénieux procédé est dû à MM. Hacquin et Picault, restaurateurs de tableaux, renommés au dix-huitième siècle.

S'il s'agit d'enlever un tableau de dessus un panneau, on colle premièrement dessus une gaze et plusieurs doubles de papier, ce cartonnage étant sec, on place le tableau sur une surface bien unie et plate, sur une table, et avec une scie fine on entame le panneau par petits triangles ou petits carrés contigus qu'on enlève ensuite patiemment et très-facilement avec un fermoir ou ciseau. On approche ainsi peu à peu de la peinture sans crainte de la détériorer, on vient ensuite avec un petit rabot et des râpes réduire ce qui reste de bois à une si faible épaisseur qu'en le mouillant ensuite avec une éponge on le détache sans peine et l'on arrive à la couche première appliquée au panneau avant de commencer le tableau. On enlève cette impression qu'on trouve presque toujours fendillée et on procède au rentoilage comme il est dit plus haut.

Pour coller sur bois ou sur enduit de plâtre un tableau peint sur toile, on emploie de la colle forte ou des couleurs grasses, ou bien une composition de poix grecque et de cire.

Quelques personnes font une colle composée de farine et d'un peu d'ail écrasé dans l'eau, d'autres mettent fondre de la colle forte dans l'eau et emploient cette eau pour y délayer de la farine et la font cuire ensuite.

DES DIFFÉRENTES MANIÈRES DE RÉPARER LA PEINTURE OU RESTAURATIONS PITTORESQUES

Le temps, le dévernissage, le nettoyage et une foule d'autres causes encore peuvent vous mettre dans la nécessité de rendre à un tableau qui vous est confié, ou qui vous appartient, la vivacité de son coloris, l'harmonie de son ensemble détruit çà et là; enfin vous pouvez y trouver maint endroit où la couleur locale n'existe plus, et où vous ayez à la remplacer; c'est là une rude tâche, si rude, qu'elle pourrait embarrasser l'artiste le plus expert, si on l'en chargeait.

Le difficile n'est pourtant pas, si l'on est un peu coloriste, de rendre à la peinture son harmonie première; mais combien de temps durera-t-elle? Voilà ce qu'il est difficile de préciser: seulement, il est certain que les parties nouvellement peintes devront changer dans un temps donné, tandis que les anciennes ne bougeront pas; de là la discordance. Pour éviter ce résultat, un habile restaurateur ne doit pas se borner à repeindre les fragments endommagés, il lui faut peindre un peu partout, en sorte que le tableau semble peint nouvellement.

Somme toute, nous pensons qu'il n'y a qu'un très-habile coloriste, un excellent observateur qui puisse restaurer convenablement; et comme beaucoup d'artistes éminents qui possèdent ces qualités regarderaient comme au-dessous d'eux la restauration d'un tableau; comme, d'autre part, un véritable artiste considérerait comme une profanation les *repeints* qu'on peut faire à un tableau de prix, il est fort peu de gens capables dans cette science réparatrice, qui ne souffre pas la médiocrité.

Cependant, comme nous ne sommes pas là pour crier à l'impossibilité, mais bien pour indiquer les moyens, voici ceux que nous vous conseillerons:

Lorsque vous aurez bien étudié les contours endommagés et les écaillages de la couleur, comparez avec les parties bien

conservées, puis retouchez avec conscience et patience; ne couvrez pas de minimes défectuosités avec une teinte, mais posez l'un contre l'autre des multitudes de petits points. Beaucoup de retouches doivent se faire sur un enduit gouaché et préparé à la colle de poisson.

Sur cette préparation, peignez par empâtement dans le ton de l'original, et lorsque ces repeints seront bien secs, modifiez-les pour les harmoniser avec le ton général du tableau par des glacis sagement entendus, car c'est de leur bon emploi que dépend une restauration plus ou moins satisfaisante.

On ramène à leur blancheur primitive les touches de blanc noircies sur les dessins anciens, au moyen de quelques coups de pinceau imprégné d'eau faiblement oxygénée (procédé trouvé par le savant et illustre Thénard).

REMARQUES SUR LES ACTIONS DÉLÉTÈRES ET LES ACTIONS CONSERVATRICES

RELATIVES A LA PEINTURE EN GÉNERAL

LES ÉLÉMENTS MATÉRIELS DE LA PEINTURE ET L'ACTION DU TEMPS

Ils peuvent se diviser en solides et en liquides.

LES LIQUIDES

L'eau, la colle, les huiles, les essences de térébenthine et quelques vernis; les liquides formant la base des vernis sont l'alcool et l'essence de térébenthine.

LES SOLIDES (PASSIFS ET ACTIFS)

Les substances colorantes ou colorées sont extraites d'une variété infinie de corps, des minéraux et des végétaux, sources

d'innombrables richesses dont chaque jour la science révèle de nouvelles applications. La lumière, les conditions atmosphériques de siccité, de chaleur, d'humidité et d'électricité même sont les causes physiques aux actions mystérieuses qu'il appartient à l'observateur artiste, chimiste ou industriel d'étudier sans cesse pour y découvrir les moyens de conserver ou de perpétuer les ouvrages de son mieux.

L'œuvre du temps est la transformation incessante de toutes choses matérielles ; le travail de l'homme est de chercher à enrayer, comme il peut, les actions destructives de la matière mise en œuvre par son génie au profit de l'art.

La peinture est une interprétation esthétique de la pensée humaine. Les véhicules de cette pensée doivent être étudiés mûrement. La peinture n'obtient sa longue durée qu'en raison de la durée même des subjectiles et des matériaux qu'elle emploie (1). Celle que nous voyons partout exposée à nos regards dans l'intérieur des monuments et à l'extérieur, sur pierre, sur plâtre, sur bois, sur toile, sur mur, sur marbre, sur métaux, sur enduits d'émail, sur verre, sur céramique composée d'émaux colorés comme la mosaïque romaine ou faite avec des pierres et marbres naturels dont l'antiquité nous offre des spécimens très-nombreux, déroule aux regards du penseur l'ensemble de tous les genres connus : Il ne s'agit plus que de les comparer entre eux pour en juger et en tirer d'utiles enseignements.

L'EAU FROIDE, SES EFFETS DIVERS

L'eau à l'état de pluie courante ou tombante lave et entraîne avec elle les corps étrangers, les poussières composées d'atomes chimiques inconnus, de corps minéraux ou substances animales et végétales que l'air et le vent apportent

(1) Subjectile veut dire la matière sur quoi est peint l'ouvrage.

de toutes les parties du monde. Elle coule sur la peinture appliquée au dehors, mais elle s'infiltre partiellement dans les fissures et y fait alors de grands ravages.

La goutte d'eau qui tombe sans cesse creuse les pierres les plus dures. Si la goutte d'eau gèle en s'introduisant dans la pierre elle la fait éclater, et la ruine du monument commence.

L'eau chaude agit autrement. En dilatant les molécules de certaines substances dures, elle les amollit seulement, si elle n'est pas trop chaude elle les dissout; quelques-unes sont tout à fait insolubles dans l'eau bouillante même, d'autres s'y dissolvent à une moindre température.

L'eau bouillante calcine les vernis de la peinture, les transforme en farine blanche et isole la couleur en la rendant à son éclat primitif; mais ce moyen de nettoyage est très-hasardé car l'eau bouillante peut atteindre la colle qui a servi à imprimer le subjectile, toile ou panneau.

L'eau, à l'état de vapeurs chaudes, serait peut-être un moyen très-souverain puisqu'elles détruisent entièrement et calcinent tous les vernis résineux sans attaquer la couleur à l'huile, mais on risque parfois de voir la peinture se détacher de la toile ou du panneau.

Le borax dissout dans l'eau donne un moyen préférable, il forme un alcali plus doux que le sel de tartre agissant lentement et sans violence.

On rencontre des tableaux sur bois vermoulu et pourri qui menacent de tomber en poussière, ou même dont le bois a été fendu par le soleil et la chaleur; les couleurs s'écaillent et se détachent du panneau tout voilé. On en trouve d'autres dont la couleur est toute ridée ayant été peinte sur une impression trop fraîche. — Il n'y a pas d'autre remède que d'en prendre une bonne copie.

L'eau froide pure dissout innocemment partout la crasse et la malpropreté provenant des poussières déposées par l'air.

Elle dissout généralement les matières gluantes, telles que colle forte, colle de poisson, la plupart des gommes arabiques, adragante, sucre, miel etc. Le blanc d'œuf seul résiste et, plus

il est vieux, plus il est tenace ; les acides n'ont même plus d'action sur lui.

Les vernis au blanc d'œuf *sont donc les pires de tous* pour les tableaux ainsi que ceux à l'ambre et au copal. Ile sont très-difficiles à enlever.

L'eau de rivière ou l'eau de pluie est celle qu'on doit choisir de préférence ou même l'eau distillée.

En l'employant un peu chaude le décrassage se fait mieux ; mais ce moyen ne fait que dépouiller de crasse la superficie des tableaux qui ont été vernis, il est bon de commencer cette opération plusieurs fois avec une éponge bien nette qu'on aura eu soin de débarrasser de pierres ou coquillages qui pourraient rayer le tableau ; on la terminera en recouvrant l'éponge de mousseline blanche, ce qui aidera à faire voir si les saletés ont été dissoutes par l'eau car la mousseline s'en teindra.

Le nettoyage complet d'un tableau dépend souvent de la qualité du vernis. Les vernis à tableaux à l'essence supportent mieux que tous les autres les opérations de ce genre. L'entretien et la conservation des tableaux exige qu'ils soient dévernis et revernis de temps à autre, mais quant à la restauration lorsqu'elle est confiée à des personnes inhabiles et dénuées de connaissances d'art, elle peut devenir la perte ou la ruine complète des œuvres du *plus grand prix*.

MANIÈRE DE RECONNAITRE LES TABLEAUX ANCIENS

Les tableaux originaux, comme on le sait, se distinguent par la hardiesse du pinceau, la vigueur des touches, la force des expressions et l'élégance des contours ; mais ce qui sert sur tout à les distinguer et ce que la copie ni l'imitation ne peuvent rendre, est cette règle générale que toujours les contours des personnages ou des objets principaux se détachent en relief, c'est-à-dire font épaisseur sur le fond.

Dans les écoles italienne, espagnole, allemande et française, en examinant les contours, il est impossible d'être induit en

erreur : il n'y a que dans les écoles hollandaise et flamande où cette particularité est moins sensible; cependant elle existe et pour s'en apercevoir, il n'y a que cette différence, qu'il faut passer la main sur les tableaux de ces deux écoles, tandis que dans les autres la vigueur des contours frappe les yeux.

Les copies originales, plus vulgairement appelées répétitions, c'est-à-dire copies par un auteur d'après son propre ouvrage, se distinguent facilement de l'original. Dans les copies on reconnaît l'ouvrier, dans l'original on retrouve l'artiste. Le caractère du peintre s'exprime dans l'original, son talent s'apprécie dans ses répétitions. Ces dernières diffèrent des originaux en cela que les touches sont moins hardies, les expressions plus maniérées, la lumière plus sombre, et toujours sans exception les contours se confondent avec les fonds; la copie corrige souvent aussi l'original.

Ces observations sont justes mais j'ajouterai seulement à ce passage, extrait d'un écrivain spécialiste, que rien n'est plus facile que d'être trompé sur les copies, surtout si elles ont été faites par le maître lui-même qui sait, mieux que personne, répéter les procédés dont il s'est servi pour produire l'original; il y a cependant presque toujours un peu moins de franchise dans la touche et plus de lourdeur observable dans le mélange des couleurs. Une copie du même auteur, une répétition par le maître lui-même offre cette même différence qu'il y aurait à entendre un orateur prononcer un discours spontanément et d'inspiration (ce qui serait le *véritable original*) et l'action de l'orateur qui lirait en public ce même discours médité à l'avance; la lecture est une copie refroidie au profit quelquefois de la correction. Il faut d'ailleurs une étude très-sérieuse de l'art et très-longuement approfondie et acquise pour devenir bon connaisseur et appréciateur d'anciens tableaux.

Il faut qu'un expert en tableaux ait l'œil parfaitement exercé par une étude longue et approfondie des écoles les plus célèbres de tous les pays et sache discerner les styles des plus grands maîtres comme des maîtres les plus médiocres.

MANIÈRE DE COPIER FIDÈLEMENT LES TABLEAUX ANCIENS

Une bonne copie doit être une sorte de fac-simile matériellement exécuté d'après les mêmes procédés suivis par le maître et avec des matières colorantes équivalentes à celles du modèle.

Il sera toujours préférable de copier sur un panneau de bois un tableau dont l'original sera sur bois; car la contexture du subjectile en bois ne donnera pas le même aspect à la peinture que la contexture d'un subjectile en toile; si cependant on ne peut aisément trouver dans le pays où l'on est, un panneau analogue à celui du modèle, on emploiera alors une toile du grain le plus fin. Le bon sens indique, en effet, que la première chose à faire avant d'entreprendre une copie est de considérer la qualité matérielle de la toile du panneau, de bois ou de métal sur quoi l'original a été fait, afin de se procurer, s'il est possible, un subjectile semblable. Il faut ensuite deviner les procédés d'exécution de l'auteur.

Une des grandes difficultés de la copie des tableaux anciens qui ont, par l'effet du temps, poussé au sombre, est de bien saisir les contours qui, dans les draperies de teintes foncées, se noient la plupart du temps dans l'obscurité d'une façon très-difficile à saisir. Le décalque sur le modèle n'est pas toujours permis ou possible, et s'il est possible sur un tableau qui n'est que de moyenne dimension. Voici comment on peut opérer : comme le papier végétal n'est pas toujours suffisamment transparent pour permettre de lire le contour de la peinture à l'huile, on taillera un morceau de craie finement (en observant que la pointe ne contienne pas de morceau pierreux), puis sur l'original même, et avec une légèreté suffisante pour ne pas rayer le vernis, on passera au blanc tous les contours principaux qui deviendront visibles sous le papier végétal et per-

mettront, dès lors, de compléter très-exactement le contour général.

Voici encore un autre moyen encore plus inoffensif pour le tableau : on posera sur le modèle une feuille de verre très-mince sur laquelle on peindra avec du blanc d'argent et un peu d'huile grasse et le plus visiblement et finement possible avec un pinceau à filer tout le contour général du sujet; ce tracé, une fois sec, sera posé sur un fond de papier noir qui permettra de saisir également bien et de tracer, sur un papier végétal, l'ensemble des contours dont on a besoin; ce décalque, passé à la mine de plomb, pourra alors être transporté sur toile ou sur panneau, en plaçant entre la toile et le papier végétal du papier frotté de rouge et en promenant un poinçon d'ivoire sur le trait de mine de plomb du papier végétal; le trait laissera son empreinte en rouge sur la toile et l'on pourra commencer à peindre.

La chambre claire est aussi un bon moyen de relever le trait fidèle d'un tableau, mais elle donne toujours un dessin assez petit qu'il faut ensuite grandir au carreau pour l'établir dans la dimension du modèle. Peu de personnes sont d'ailleurs en état de se servir de *ce très-utile appareil.* Le véritable mérite est, d'ailleurs, de savoir dessiner à vue d'œil bien exactement.

Deviner à l'inspection du modèle les procédés employés par son auteur, tel est le problème *difficile* qui se pose interrogativement en présence de tout tableau original ! Il faut avoir déjà pratiqué par soi-même bien des peintures originales ou copies pour être en état de résoudre, tant bien que mal, une partie de la question ; car l'art des plus grands maîtres se cache en lui-même si souvent, qu'il est bien difficile de découvrir, où et comment, il déguise ses moyens.

Comme il y a une infinité de synonymes de pensée dans l'art de s'exprimer, il faut rechercher les synonymies variées des mélanges de couleurs, chercher les approximations les plus voisines par une succession de tâtonnements et d'essais; on ferait de même en dessin pour épurer un trait dans une figure dont on aurait cherché d'abord le mouvement par des traits doublés ou triplés à la Daumier (le caricaturiste si expressive-

ment vrai), en cherchant parmi ces multiples traits indicateurs du mouvement le trait véritablement exact, choisi avec sagacité et sentiment parmi les balbutiements du croquis spirituel, spontané et rapide comme la pensée.

PROGRÈS FAITS PAR LA SCIENCE DANS LE PASSÉ ET PROGRÈS DÉSIRABLES A FAIRE POUR L'AVENIR

Aujourd'hui la science nous tient au courant chaque jour de l'état sanitaire des villes, de l'état de l'atmosphère en tout temps et en toute saison.

Les chimistes et les teinturiers savent que la lumière ronge ou dissipe certaines couleurs produites par des substances tinctoriales. On sait pourquoi une étoffe est bon ou mauvais teint. Mais on rendrait un immense service aux arts, en développant la science de chimie vers la branche d'industrie qui concerne les couleurs, car beaucoup de peintres l'ignorent entièrement, et c'est pour ainsi dire par une sorte de routine traditionnelle qu'ils acquièrent l'art de conduire un tableau à bonne fin. Les plus prudents, et à juste raison, cherchent à obtenir du premier coup la vérité, l'éclat et l'harmonie de la couleur, en peignant en pleine pâte sans revenir sur leur travail ; mais cette méthode ne peut pas toujours être générale. Dans l'imitation (par la peinture) des fleurs, il est impossible, comme chacun le sait, d'obtenir l'éclat lumineux de certaines nuances et couleurs ; il y a des rouges, des bleus et des jaunes, des violets et des pourpres dont la splendeur dépasse l'éclat des matières colorantes connues les plus employées ; l'artiste habile se regarde comme très-heureux d'approcher tant soit peu, par des subterfuges de demi-pâtes, de glacis et de superpositions opérées judicieusement, comme aussi par des contrastes d'ombres parfois exagérés ; c'est particulièrement aux peintres de ce genre, ainsi qu'à ceux qui recherchent l'imitation portée jusqu'à l'illusion réaliste du trompe-l'œil, dans le plumage des oiseaux, dans la représentation de cer-

taines étoffes brillantes ou veloutées, que de continuels essais sont indispensables à faire dans l'intérêt de leurs œuvres. On ne doit pas se dissimuler que certains mélanges changent pour ainsi dire du jour au lendemain, ou au bout de peu de jours; il s'agit donc de s'assurer, par expérience, de la connaissance du temps qu'il faut pour que ces changements soient effectués; de quoi ils dépendent (c'est surtout de la qualité et de la quantité des huiles employées), c'est quelque fois de l'impression sur laquelle on peint, cela peut être aussi bien de l'action atmosphérique ou de celle de la lumière. Il ne faut jamais retoucher que sur un dessous, dont la couleur ait bien séchée et dont le mélange des couleurs qui le composent ait subi tous les changements supposables. Les horlogers sont parvenus à construire des chronomètres surprenants d'exactitude, mais nul n'a encore trouvé le *chromomètre* ou instrument propre à constater la mesure et les proportions relatives des couleurs entre elles. Les dénominations du langage usuel sont pour les couleurs très-suffisantes aux littérateurs ou aux poëtes qui sont heureux de parler de l'incarnat et des lèvres de corail de leurs belles, aux dents de perles, à la bouche de rose, au cou d'albâtre et aux cheveux d'ébène ou d'or, selon le besoin; mais laissons cela dans le coffre du bon vieux temps, et parlons de ce qui intéresse davantage dans l'étude du vrai, seul durable.

Comment établir un diapason pour les couleurs? une nomenclature de types invariables? Celles du spectre solaire sont idéalement pures mais matériellement inimitables. Il y a dans les plumes de certains oiseaux : le colibri, les oiseaux-mouche, le paon, le faisan doré, la gorge de certains pigeons, les écailles des poissons, la nacre de perle et dans les reflets de certains métaux, ainsi que dans l'éclat changeant des pierres précieuses, des qualités particulières qui les rendent variables. On les nommes couleurs irisées.

PEINTURE A LA CIRE, UNE DES PLUS DURABLES ET DES PLUS ANCIENNES

Les subjectiles sur lesquels on peint, sont : la pierre, plâtre, stuc, mortier, marbre, toile, bois, la porcelaine, le cristal poli ou dépoli, l'ivoire, l'albâtre, les métaux, le papier, le carton, la soie, les étoffes, les velours, toutes ces matières reçoivent également bien la peinture à la cire.

Mais les apprêts diffèrent, suivant leurs natures : des substances poreuses sur quoi on veut peindre, telles que le plâtre, le mortier, la pierre, devront être préalablement imbibées de cire dissoute dans la térébenthine, pour boucher les pores et préserver la peinture de l'invasion de l'humidité ou d'autre accident. Voici la dose du liquide à employer pour enduit préalable :

Cire blanche.	10	parties.
Résine.	5	—
Essence de térébenthine.	40	—

Faire fondre la cire au bain-marie, passer la solution dans une chausse de laine, et appliquer à chaud par couches successives sur la muraille préalablement chauffée avec un réchaud de doreur ou son équivalent. Pour boucher les fentes ou trous du mur, on emploie un mastic fait de cire de gomme élémi de résine et de blanc d'Espagne qu'on emploie comme on emploierait le mastic ordinaire.

On peut peindre à la cire sur toile en appliquant sur le canevas une couche à la détrempe d'abord et l'enduit à la cire par-dessus, ou coller une feuille de papier buvard sur la toile puis l'enduit à la cire par-dessus.

LE GLUTEN ÉLÉMI

Sert pour délayer les couleurs qui doivent avoir été broyées préalablement en poudre impalpables avec le plus grand soin, les mêmes que pour la peinture à l'huile. Ce gluten est composé de cire vierge et de résine élémi avec de l'essence d'aspic rectifié et de l'huile de cire.

1 partie de résine,
4 parties de cire,
16 parties d'essence d'aspic.

On peut faire un gluten plus ferme mais analogue au précédent en remplaçant la résine élémi par le copal.

DÉCORATION D'APPARTEMENTS

Depuis que l'industrie des papiers peints a pris un si admirable développement, leur application est devenue générale. On ne peint plus les murs comme on le fait encore en Italie où la peinture en détrempe à la colle est fréquemment pratiquée dans les habitations bourgeoises même les plus modestes. C'est ce qu'on nomme une peinture d'impression, elle se couche à plat avec de larges brosses sur les murs, les menuiseries et les plafonds. Il y en a de deux sortes : en détrempe, et peinture à l'huile.

Les peintures d'impression à l'huile sont d'un bon usage en ce que, de quelque couleur qu'elles soient, elles contribuent beaucoup à la conservation des bois. Les premières couches doivent être nourries en huile, et les secondes en couleur. Il ne faut pas mettre une couche que l'autre ne soit bien sèche.

On se sert d'huile de lin et les couleurs doivent être broyées à la molette avec de l'huile d'œillette. Quand on les emploie on y met de l'huile ou essence de térébenthine et un peu de litharge pour faire sécher plus promptement et empêcher de jaunir.

Détrempe. — Pour faire un bon travail, il faut : 1° que les fonds soient bien grattés à vif et éviter avec le plus grand soin les fonds à l'huile qu'il faut détremper ; 2° donner un collage général au blanc d'Espagne, reboucher ensuite les trous et fentes avec du mastic, redonner un deuxième encollage, poncer, peau de chienner et passer au papier de verre, redonner une couche de blanc, passer ensuite deux couches de la teinte qu'on a choisi, encoller à la colle de peau, et vernir au vernis à l'esprit de vin.

Dans la peinture faite au vernis, on emploie du blanc de céruse ou toute autre couleur broyée à l'essence et détrempée dans du vernis de Hollande.

L'apprêt de la détrempe ordinaire se fait de même, à l'exception que l'on ne donne qu'un encollage ou deux, selon la nécessité des fonds et une couche de teinte.

ORNEMENTATION, RINCEAUX, ROSACES, BOUQUETS FIGURES ET ATTRIBUTS

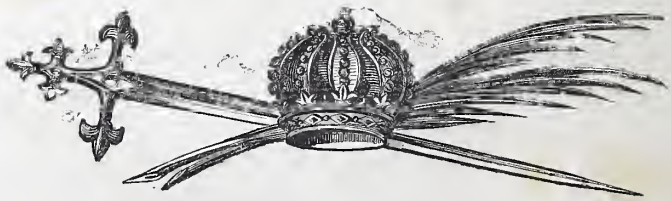
TOUS CES GENRES SONT APPLICABLES. — ON TROUVE PARTOUT DES MATÉRIAUX TOUT FAITS EN GRAVURES ET ESTAMPES DE DÉCORATION

Selon la destination de la pièce qu'on veut décorer, on choisit le style et l'époque de décoration architecturale à adopter. On comprend qu'un boudoir de toilette, une salle à manger, un cabinet de travail, une bibliothèque, ne peuvent comporter les mêmes motifs décoratifs.

Nous ne pouvons entrer ici dans les développements étendus que l'art du décorateur comporterait. Nous ne voulons qu'indiquer aux personnes qui voudraient embellir elles-mêmes leurs demeures, quelques procédés matériels, pour

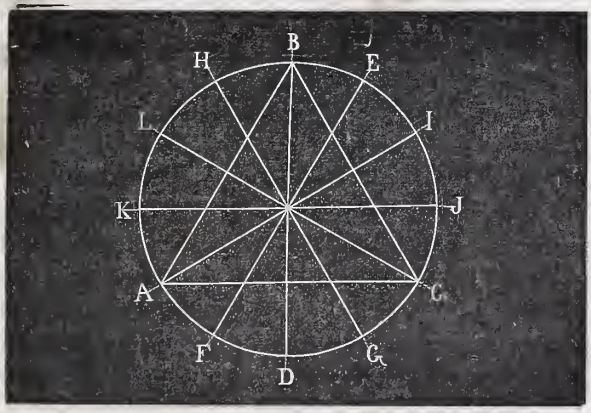
ainsi dire mécaniques, qu'elles devront employer pour se livrer à ce plaisir. Il faudra tout d'abord se munir d'échelles doubles, de règles longues et plates, d'un mètre, d'un grand compas à tracer en bois à portecrayon, comme celui des écoles de dessin, de quelques grandes équerres en bois, de grands cordeaux pour tringler les grandes lignes, d'un fil à plomb, des crayons blancs et du fusain, et des pinceaux comme pour peindre à l'huile, d'une grande palette avec godets pour les huiles et la colle, et de quelques camions ou pots à couleur. Les couleurs en détrempe à la colle s'emploient à la colle tiède. Comme elles pâlissent en séchant, on a un morceau plat de pierre de terre d'ombre, sur lequel on pose des lèches au pinceau de la couleur qu'on veut essayer, et l'eau encollée de la teinte posée étant immédiatement absorbée, on se rend compte de suite de la valeur qu'aura le mélange.

On devra d'abord compartir les panneaux géométriquement, en trouver les milieux et lignes diagonales de divisions, pour y placer les poncifs des dessins qu'on veut y peindre ; on ponce ces dessins après en avoir piqué les contours, on couche les premiers à plat qu'on laisse sécher, on fait l'ébauche des ombres et des clairs, et, pour les achever, on compose le mordant suivant pour retoucher en détrempe ainsi : une demi-livre d'huile de lin et une demi-livre de térébenthine de Venise qu'on fait bouillir ensemble ; ce mordant s'applique à chaud et dans les clairs surtout par hachures pour achever les repiqués du modelé.



CONSTRUCTION GÉOMÉTRIQUE. — CONTRASTES DES COULEURS

CE TABLEAU RÉGULATEUR DES COULEURS FAIT VOIR LES COMPLÉMENTAIRES AUX EXTRÉMITÉS DES DIAMÈTRES



Dans cette figure, les trois couleurs mères ou fondamentales : rouge, jaune et bleu, sont placées aux angles du triangle équilatéral ABC, inscrit dans un cercle.

Les couleurs mixtes se trouvent entre les couleurs pures.

Pour trouver les complémentaires, il suffit de lire les noms diamétralement inscrits sur les lignes. Exemple :

Quelle est la complémentaire du rouge? suivez le diamètre jusqu'en D. Réponse : vert.

Quelle est la complémentaire du jaune ? lisez en face de A. Réponse : lettre I, violet.

Quelle est celle du rouge violacé E ? lisez lettre F. Réponse : le jaune verdâtre.

Les couleurs simples sont indécomposables et servent par mélange à composer les autres.

Le rouge ne peut se faire qu'avec du ou des rouges lumi-

mineux ou sombres; mais en y ajoutant du jaune, on fait de l'orangé.

Le bleu ne peut se faire qu'avec un bleu lumineux ou foncé.

Ajoutez certains rouges avec certains bleus vous composerez les violets clairs ou foncés.

Le jaune ne se fait avec des jaunes lumineux ou foncés, mais ajoutez-y des bleus divers, vous aurez diverses sortes de verts.

Cette construction renferme les principes générateurs de toutes les couleurs.

Qu'on exécute en couleur la réalisation de ce tableau d'après la disposition du système des cercles chromatiques de Chevreul de la manière suivante : Ayant divisé un cercle en 72 secteurs égaux, on place à trois distances égales (qui tombent sur les divisions qui partagent le cercle en 3), du rouge, puis du jaune, puis du bleu, puis entre ces trois secteurs et à égale distance de chacun d'eux, on place l'orange entre le rouge et le jaune, du vert entre ce dernier et le bleu, du violet entre le bleu et le rouge. En procédant de même pour les autres couleurs intermédiaires par intercalations successives de couleurs de nuances intermédiaires, on obtient le cercle chromatique des couleurs du spectre solaire.

THÉORIE UNIVERSELLE DE LA COULEUR

Si on possédait trois substances colorantes pures fournissant le bleu, le rouge et le jaune parfaitement égaux en intensité lumineuse à l'état presqu'éblouissant, en les appliquant sur un disque tournant divisé en trois secteurs parfaitement égaux, et remplis chacun par une de ces trois couleurs, la rotation de ce disque produirait la recomposition de la lumière, c'est-à-dire du blanc comme le prisme à décomposé la lumière

blanche en *rouge*, (orangé), *jaune*, (vert), *bleu* et (violet). On peut, avec le jouet qu'on nomme la toupie colorimiste, obtenir, avec un disque où l'on a peint du rouge, du jaune et du bleu et qu'on place sur le plateau de la toupie, le mélange d'une sorte sorte de blanc un peu grisâtre, qu'on voit résulter et apparaître dès la rotation immédiate de la toupie.

Il sera intéressant d'expérimenter à l'aide de cette même toupie, en ajoutant sur plusieurs disques dans chaque couleur mère une quantité égale de blanc, pour obtenir ce qu'on appelle une gamme plus claire. On expérimentera aussi sur un autre disque, en ajoutant aux trois mêmes couleurs une égale quantité de noir pour avoir une gamme plus foncée, c'est-à-dire des tons rompus.

La réalisation complète d'une palette des trois couleurs indécomposables qu'on éclaircirait avec du blanc et qu'on rendrait foncées avec du noir, simplifierait énormément les travaux du peintre. Malheureusement, on ne possède pas de couleurs éclatantes accordées sur un diapason élevé : le carmin de garance est moins élevé que l'outremer; le jaune n'atteint pas l'énergie du cobalt; les peintres doivent donc bien se garder de considérer les couleurs du commerce comme des types de couleurs élémentaires; autrefois, ils soignaient eux-mêmes les manipulations des couleurs; aujourd'hui, la vapeur fait toute la besogne, et ils ont d'ailleurs la regrettable habitude de ne pas simplifier assez leur palette.

La toupie ci-dessus peut leur être d'un grand enseignement. Nous leur conseillons de pratiquer avec son secours sur des petits disques en carton qu'ils imprimeront eux-mêmes, des études de mélanges de couleurs, deux à deux, trois à trois, etc. Ils seront fort émerveillés des enseignements qui ressortiront de ce jeu artistique. Des disques recouverts avec des lames en paillon rouge, jaune, bleu, violet, combinés diversement et fixés sur du carton, puis mis en mouvement par la rotation de la toupie, donneront naissance à des couleurs irisées changeantes, à vue d'œil et chatoyantes au soleil, qui feront rêver aux éblouissantes nacrures des ailes des papillons, etc.. etc.

Les couleurs usuellement fabriquées ne possèdent pas un blanc, comme dans l'optique, le blanc qui résulterait de la recomposition du rayon solaire de la lumière blanche.

En voici la liste générale chimiquement définie :

Le blanc de plomb (sous-carbonate de plomb).

Le blanc dit d'argent (même substance, plus épurée par le lavage).

Le blanc de Bougival.

Le blanc de céruse (mélange de blanc de plomb et de craie).

Jaune de Naples (antimoine et plomb). Il varie de nuance selon les procédés des fabricants, et verdit sous le couteau d'acier.

Jaunes de chrome (de très-brillante apparence, gâtent tout par les mélanges qu'ils font noircir).

Jaune indien, très-utile au paysagiste (foisonne, — extrait d'un arbuste).

Laque jaune de gaude (transparente, assez solide).

Les argiles ferrugineuses fournissent des ocres très-solides : ocre jaune; id de ru (ruisseau) plus foncé; terre d'Italie, terre de Sienne naturelle, id calcinée; rouge; brun très-chaud, dit terre de Sienne brûlée; jaune orange et rouge de Mars; brun rouge; le cinabre ou vermillon, sulfure de mercure, le rouge le plus éclatant qu'on falsifie très-facilement par le minium (oxyde de plomb). On découvre la fraude en le grillant dans un creuset, on trouve des globules de plomb réduit s'il y a du minium.

Les laques rouges sont des décoctions de cochenille entrant dans la composition des carmins. La laque de garance provient de la racine de cette plante.

Les laques sont transparentes et peu vigoureuses; cependant, la laque de Venise brûlée donne un ton obscur d'une grande profondeur. Les huit laques Robert sont très-belles et très-estimées. Viennent ensuite les bleus de cobalt, d'outremer et le bleu de Prusse, l'indigo minéral qui a plus d'alun que le bleu de Prusse.

L'indigo est la plus solide de toutes les couleurs végétales, elle noircit avec le temps, employée à l'huile.

Dans la peinture à fresque et l'émail, on ne l'emploie pas. Mais bien l'azur du verre en poudre que fournit le régule de cobalt. On tire aussi ce verre du soufre ou mine de cobalt calciné.

La cendre bleue est une terre naturelle chargée de chaux de cuivre, n'ayant d'emploi qu'en détrempe. Elle est la peste des tableaux.

Plusieurs verts sont d'une solidité douteuse : la terre verte, la terre de Vérone, le vert Véronèse, le vert malachite, très-bon, le vert de Schele, le vert de vessie, le vert émeraude, le bitume ou momie brun transparent ne séchant jamais (d'un emploi détestable), terre de Cassel peu solide; les noirs tous solides.

Il y en a de très-couvrantes ou opaques, de plus ou moins brillantes et lumineuses, et de transparentes et bonnes à employer par glacis seulement.

On nomme glacis la couche de couleur mince appliquée comme un voile sur une préparation de pâte d'une autre couleur. Les peintres vénitiens ont employé beaucoup les glacis. Il faut une étude approfondie pour en bien connaître l'emploi et les avantages; la préparation du dessous doit être bien sèche et avoir été peinte sans rugosités ni sillons de poils de brosse, qui occasionneraient des taches linéaires en y logeant la couleur.

L'OBSERVATOIRE CHROMOLOGIQUE DU PEINTRE

Le choix des matières premières étant de la plus haute importance on doit les conserver dans un lieu sec, ni trop chaud ni trop froid et renfermées dans des bocaux en verre à

l'abri de la poussière, c'est-à-dire bien bouchés. Les maîtres flamands apportaient un soin particulier à la préparation et au broyage des couleurs ; les moyens de pulvérisation actuels sont plus perfectionnés aujourd'hui qu'ils ne l'ont jamais été. Les couleurs devraient donc être meilleures ; cependant il n'en est rien.

L'extension de la couleur broyée avec soin est proportionnelle à la ténuité de ses molécules ; cette considération est majeure. Mais peu d'amateurs ou d'artistes se livreront à ces manipulations fastidieuses, quelquefois même dangereuses et souvent très-malpropres. On aura toujours de l'avantage à broyer à l'eau les couleurs en poudre, à les bien sécher et à les mettre ensuite à l'abri de la poussière. On les broiera ensuite avec les huiles, bien choisies. Si on préfère les acheter chez les marchands de couleurs en tubes, comme il peut arriver qu'elles soient restées en magasin plus ou moins de temps, avant de trouver leur emploi, il est bon de les rebroyer quelque peu sur la glace à l'aide d'une petite molette ; on y ajouterait quelques gouttes d'huile de lavande, si elles avaient un peu séché dans les tubes, il n'y aura nul inconvénient. Il est bon d'essayer sur des lames de verres les couleurs qu'on doit employer et de les exposer quelque temps à l'air et à la lumière, en conservant le même nombre d'essais sur d'autres lames dans un endroit fermé, à l'abri de la lumière ; comparez alors les deux séries pour en déduire les effets à la lumière en les plaçant verticalement, après en avoir couché les échantillons. On fera des lèches minces et d'autres épaisses :

Des couleurs employées et posées sans mélanges ;

D'autres avec mélanges avec du blanc ;

Id. avec des noirs ;

Id. avec deux parties de l'une et une partie de l'autre, et réciproquement.

On pourra également faire ces épreuves expérimentales sur des lames isolées et aussi en emprisonnant les couleurs entre deux lames de verre. — On essayera les huiles également sur le verre, séparément ou mélangées entre elles avec exposition à l'air libre et au soleil, ainsi qu'à l'ombre. Ces expériences se-

ront d'un précieux enseignement pour éclairer sur les qualités plus ou moins couvrantes de transparence et de facilité à sécher. On pourra aussi se rendre un compte plus exact de l'effet des glacis qu'on obtiendrait par superposition, en plaçant une lame de verre où l'on aurait appliqué des couleurs transparentes et en la promenant sur une autre couleur de fond très-mince, qu'on aura bien laissée sécher, et couchée préalablement sur une lame sur laquelle aura été appliquée une couleur couvrante, c'est-à-dire opaque.

Pour mieux juger des couleurs ainsi étendues au pinceau ou à la brosse, on les regardera en plaçant les lames sur des fonds de papier blanc ou noir, même sur du velours noir.

L'expérimentation sera à faire des couleurs appliquées sur des lames de divers métaux, afin de se rendre compte de l'action des métaux sur les couleurs comme subjectiles.

On peut faire sécher ces lames doucement au soleil ou à la chaleur douce d'un poêle, si on est pressé. Rien ne sera plus intéressant pour le chercheur patient et studieux que de tenir un registre d'observations suivies et de renseignements d'échantillonnages, et de se créer ainsi un laboratoire ou cabinet d'observations personnelles, avec un journal de tous les effets enregistrés et datés, intitulé : *Mémorial pratique sur les matériaux du peintre.* Les couleurs de la peinture et leurs subjectiles (c'est-à-dire les matériaux sur quoi on peint ordinairement, toiles, panneaux en bois, cartons, plaques de métal imprimées, plaques de marbre, de plâtre ou de ciment, etc.) seraient étudiés et exposés dans toutes les applications possibles, et dans toutes les conditions où de la peinture peut être supposée exposable, dans l'intérieur ou à l'extérieur, à la lumière, à l'ombre, en plein air, au demi-jour diffus, au vent, au brouillard, à la pluie, à l'humidité, à la poussière, en un mot, à toutes les vicissitudes, même les plus défavorables.

La tenue du livre expérimental porterait l'année, la date de chaque essai avec le procès-verbal des observations et du procédé de chaque échantillon. C'est ainsi qu'on créerait un conservatoire ou observatoire de *chromologie*.

Echantillon de :
Blanc de céruse employé à l'huile de lin, l'huile d'œillette, l'huile de noix, l'huile de lin grasse.
ou toute autre couleur
Pendant les quatre saisons
Du 1er janvier au 1er avril.
Du 1er avril au 1er juillet.
Du 1er juillet au 1er octobre.
Du 1er octobre au 1er janvier.

Conditions d'épaisseur de quantité d'huile, de qualités d'huile, à une couche, à deux couches, à trois couches. — Remarques sur l'éclat conservé ou ses altérations, par le fait des raisons X plus Z ou X moins Z. — Etudes des modifications observables de la couleur, par le fait du subjectile ou modification du subjectile par le fait de la couleur et des huiles. — Effets des vernis sur le tout ensemble.

Les causes et effets délétères enseigneraient la voie la plus assurée des remèdes contre la destruction.

Le laboratoire en question doit être surtout bien ventilé et éclairé; cependant il devra renfermer des armoires ou casiers spéciaux, pour y expérimenter certains effets produits par l'obscurité sur les couleurs.

PRÉCAUTIONS HYGIÉNIQUES A PRENDRE DANS LES MANIPULATIONS

Les vapeurs de la céruse, calcinée dans une poêle de fer, pour obtenir les orpins et les massicots de différentes qualités, sont mortelles à respirer, il faut donc éviter de faire ces calcinations soi-même et en laisser le soin aux laboratoires de chimie où les précautions sont prises contre les dangers.

Les essences ne doivent pas être respirées sans renouvellement fréquent de l'air du local.

Les recherches à faire pour s'assurer de la qualité et de la durée des couleurs consisteraient à collectionner des matières analogues, minérales, terrestres ou végétales de toutes les provenances possibles, et à les soumettre aux essais d'expérimentations, en les broyant :

A l'eau;

A l'huile;

A l'essence, etc.

Aux vernis, etc., etc.;

Et en les employant et échantillonnant sur toutes sortes de matières subjectiles, pierre, plâtre, bois, métaux, marbres.

C'est ainsi qu'on pourrait établir les vrais principes d'une branche de science qui n'existe encore qu'à l'état fragmentaire. Elle est digne de toutes les méditations des gens réfléchis et des penseurs, qui se préoccupent de la durée des monuments de la peinture qui constituent une des plus belles sources de la gloire des nations civilisées que les beaux-arts pacifieront toujours de plus en plus.

La science de la photographie a démontré par A plus B l'incessante action de la lumière sur les substances matérielles les plus diverses.

L'observation et méditation de l'artiste à la recherche des vérités profitables à l'art lui feront découvrir combien les œuvres de son génie sont susceptibles d'être passagères ou durables, selon qu'il les peint sur telle matière avec tels matériaux.

Comment mettre à l'abri des ravages du temps et des intempéries de l'air et des saisons des travaux souvent très-dignes de la postérité et qui ont coûté de grands efforts à celui qui a consacré toute son existence à son art. Entreprendre des recherches approfondies pour résoudre un tel problème ne peut être négligé des esprits sérieux. Il faut pour cela adopter, dans les recherches à faire, une méthode mathématique, la seule qui soit sûre. D'abord il s'agirait de se créer des types bien définis, des couleurs choisies judicieusement dans la nature comme unités de *comparaisons* invariables. Les fleurs nous fournissent les plus éclatantes, et, même dans les plus communes; le coquelicot a pour analogue les vermillons; les iris donnent des bleus et des violets; les pensées, les dalhias et bien d'autres, qu'il serait trop long de citer, doivent être toujours idéalement présents à la mémoire du coloriste. Les moyens d'imitation par des matières colorantes sont malheureusement assez limités, mais les combinaisons en sont infinies. Il faut de l'ordre et de la suite pour joindre les observations

dont on veut déduire et extraire les conclusions praticables; d'autre part, les matières sur lesquelles on peint sont exposées à d'innombrables vicissitudes.

La toile peut se déchirer, l'enduit inférieur fait craqueler le dessus qui est chef-d'œuvre; le bois a-t-il été choisi par le peintre, de petits insectes le perforent, ou bien s'il a peint sur du métal d'autres agents de destruction en ont commencé la ruine : le vert-de-gris, les oxydes, les sels, les moisissures, les infiltrations, forment tout un cortége de destructeurs, très-puissants ennemis, souvent invincibles.

NOTES SUPPLÉMENTAIRES

Les matières végétales astringentes, telles que la noix de galle, l'écorce de chêne précipitent le fer en une poudre noire. La gomme arabique suspend dans l'eau les globules de cette poudre dont on se sert pour fabriquer l'encre et certaine teinture noire.

Décomposé par un alcali et combiné avec du sang de bœuf le fer fournit à la teinture un autre précipité qu'on nomme bleu de Prusse.

La couleur bleue, très-belle, connue sous le nom d'outremer naturel, se tire du lapis-lazuli minéral, assez rare, composé d'alumine de silice et d'un peu de chaux; il est d'un prix très-élevé, il a coûté jusqu'à trois mille francs le kilogramme pendant longtemps, aussi l'emploi en était-il très-limité.

Pour le préparer on porte le lapis-lazuli, débarrassé de sa gangue par un triage à la main, à une haute température, puis on l'étonne en le jetant dans du vinaigre froid. La chaux se dissout, on reprend la matière qu'on pulvérise avec soin. Un prix établi par la Société d'encouragement pour l'invention d'un procédé capable de fournir l'outremer à moins de deux cents francs le kilogramme a été remporté par M. Guimet.

Aujourd'hui l'outremer ne se vend plus que deux francs le kilogramme. On emploie pour près de deux millions de cette matière, spécialement dans l'industrie des papiers peints.

RECONNAITRE SI L'OUTREMER EST FALSIFIÉ

Procurez-vous une petite fiole d'eau-forte (évitez d'en respirer) et un petit morceau de vitre, prenez gros comme un pois d'outremer que vous posez sur le morceau de verre et versez-y une goutte d'acide, attendez ensuite quelques minutes, si l'outremer à essayer est le résultat du pur lapis-lazuli, il n'y aura aucune effervescence et la couleur se réduira bientôt en cendre grisâtre; si, au contraire, le petit tas laisse voir des particules bleu foncé, soyez assuré qu'on y aura introduit du bleu de Prusse ou du cobalt. Si vous observez de l'effervescence produite par l'eau forte sur l'échantillon et que la décomposition qui s'opère vous offre des traces roussâtres ou jaunâtres il y aura eu un mélange tiré du cuivre comme la cendre bleue et le bleu d'Anvers ou de quelqu'autre même tiré des bleuets ou de fleurs analogues.

LES LAQUES ET LES CARMINS

La préparation du carmin fut inventée à Pise, en 1656, par un moine chimiste franciscain, du nom de Homberg. Les laques se préparent en précipitant les matières colorantes au moyen de l'alumine. On place dans le bain dont on veut obtenir la couleur, une dissolution d'alun et une autre de carbonate de soude; on ajoute parfois une petite quantité de sel d'étain qui modifie les nuances ; par ce moyen l'oxyde d'étain ajouté à un bain de cochenille donne une belle laque cramoisie.

La matière colorante qui est la partie principale du carmin se compose de la matière particulière de la cochenille et des éléments du sel qu'on emploie pour la précipitation. Les procédés de cette fabrication sont délicats et difficiles. La cochenille (insecte) est aujourd'hui fournie en abondance par l'Algérie.

On la fait ordinairement bouillir avec du carbonate de potasse, on y ajoute ensuite de l'alun pulvérisé qui transforme la liqueur cerise foncée en un rouge vif carmin, on ajoute enfin la colle de poisson qui détermine la précipitation du carmin. Cette liqueur encore fortement colorée sert à la préparation des laques.

LA FALSIFICATION DES LAQUES

Pour s'assurer qu'elles sont de bonne qualité on prend un peu d'eau qu'on aiguise de quelques gouttes d'acide sulfurique dans laquelle on met de petits fragments de la couleur à essayer; si au bout de quelques minutes la couleur ne subit pas d'altération, c'est que la pâte est bonne. Dans le cas contraire, on reconnaît qu'elle a été préparée avec du bois de Brésil.

JAUNE DE NAPLES

Il y en a qu'on assure provenir des laves du Vésuve; on le connaissait jadis sous le nom de giallolino.

Quelques savants voyageurs en Italie ont assuré qu'il se composait avec de la céruse, de l'alun, du sel ammoniac et de l'antimoine diaphorétique. On évite de le relever au couteau de fer qui le verdit, mais plutôt on peut le toucher de préférence et le manier avec un couteau d'ivoire, de corne, de buis ou autre bois. Évitez d'y mêler du blanc qui le fait noircir.

FALSIFICATION DU JAUNE DE NAPLES

On falsifie et imite le jaune de Naples avec du minium et de l'antimoine.

Le jaune minéral, couleur un peu pâle, dans le genre du jaune de Naples, soumis à la vapeur du foie de soufre rembrunit sur-le-champ. C'est du turbith mercuriel.

Le zinc peut fournir un très-joli jaune pâle. Il suffit de le faire bouillir longtemps dans du vinaigre un peu fort; il s'y dissout, forme des cristaux de sel qui n'attirent pas l'humidité; ce sel mis sur le feu, dans une capsule de fer, détonne un peu, jette une légère flamme et se fond; si l'on pousse le feu, l'acide s'évapore et la matière se convertit en une chaux de couleur jaune, bonne à broyer, s'employant bien en peinture.

Les massicots jaunes ne sont que de véritables chaux de plomb, réduites en poudre. On les obtient en calcinant sur la braise, dans une pelle de fer, du blanc de plomb réduit en poudre; il prend diverses nuances, depuis le jaune soufré jusqu'à l'orangé, suivant les divers coups de feu qu'il reçoit. Il faut en tenant la pelle de fer sur le feu éviter que les charbons la touchent, et éviter avec le plus grand soin d'en respirer la vapeur qui est funeste, et par cela même très-périlleuse. Les massicots noircissent beaucoup à l'air extérieur, c'est pourquoi on évitera de les mettre en œuvre.

Le turbith est du mercure dissous à l'aide du feu, par l'acide vitriolique, et donne un jaune très-riche, dit turbith minéral ou précipité jaune.

LES RÉSINES. — NOTE SUR L'EMPLOI DU CAMPHRE

Le camphre est une résine légère, blanche, très-volatile et inflammable, d'autres disent une huile essentielle concrète, qui ne sert dans le vernis à l'esprit de vin que pour le rendre liant.

La *sandaraque* est une résine, extraite des genévriers d'Italie, d'Espagne ou d'Afrique; elle est la base de tous les vernis à l'esprit de vin, sauf de ceux faits à la gomme laque. Elle ne peut supporter l'eau-de-vie et ne se fond point dans l'essence, très-difficilement dans l'huile à feu nu et dans l'esprit de vin.

Le mastic provient du lentisque, dont il découle par inci-

sions pratiquées dans l'écorce. On le choisit en larmes pour les vernis. Pour le distinguer de la sandaraque on le fond dans l'essence, la sandaraque n'y fond pas; mis sur la langue il l'empâte, la sandaraque au contraire grumelle.

La *résine* est ordinairement sèche, cassante et fusible à un certain degré de chaleur; plus ou moins colorée, depuis le jaune jusqu'au brun, inflammable, insoluble dans l'eau et dans l'alcool. Elle découle de plusieurs végétaux; quelquefois elle se combine avec un *sel essentiel* et forme les *baumes*. La résine unie aux extraits donne ces sucs blancs et jaunes qu'on voit sortir de quelques végétaux en les brisant; ces sucs épaissis sont les gommes résines. L'étude et la connaissance de la nature de ces substances est nécessaire aux peintres.

L'amidon, extrait blanc de la farine de froment, existe dans un grand nombre de végétaux : on en tire des marrons d'Inde; et des racines tubéreuses et fraiches; on les brisent avec la râpe ou le pilon, on les délaye dans l'eau qui entraîne une poudre très-fine et très-blanche, c'est la fécule de l'amidon. L'eau bouillante le dissout aisément et en forme une gelée transparente et opaque, si l'eau contient plus de fécule qu'elle n'en peut dissoudre. C'est à cette union de l'eau et de la fécule qu'est due la qualité nutritive des végétaux.

Le *gluten* se sépare de l'amidon par le lavage : il est mou, flexible, ductile, élastique, d'un gris blanc, très-tenace, adhérent aux matières sèches et indissoluble dans l'eau. Sa conformité avec la matière animale l'a fait nommer substance végéto-animale.

NOTES COMPLÉMENTAIRES

FAISANT SUITE AUX ARTICLES PAGE 38

LES COLLES

Procurez-vous une partie de colle forte dite de Flandre, mêlez-y une partie de colle de Givet, laissez reposer quinze

heures dans l'eau, après quoi vous jetez l'eau qui reste et mettez le tout deux heures chauffer au bain-marie, le mélange deviendra limpide et clair; au bout de quelque temps, la colle épaississant, vous y ajoutez quelques gouttes d'eau du bain-marie; ainsi préparée, la colle est bonne à l'emploi.

Pour recoller les cristaux, les porcelaines, les faïences et le verre n'employez que la colle de poisson, qui n'est pas colorée et ne se voit que très-peu.

La gomme laque pure s'achète en feuilles; elle est d'un usage très-utile. Pour l'employer commodément, faites fondre au bain-marie vingt grammes de gomme laque auxquels vous ajoutez un gramme de fleur de soufre, agitez avec un bâtonnet pour mélanger le tout, versez-y ensuite un peu d'eau tiède. On en fait des bâtons avec les doigts, et on les conserve pour les employer en les chauffant.

RESTAURATION DE POTERIES ANTIQUES

On façonne un bloc d'argile plastique, de cette argile dont se servent les modeleurs, de manière à lui donner autant que possible la forme qu'on suppose au vase qu'il s'agit de reconstituer. Puis sur cette forme on applique un à un les divers fragments, dont on étudie la juxtaposition, absolument comme par une sorte de jeu de patience, afin de les remettre aussi bien que possible à leur place respective; en ayant soin d'entretenir suffisamment humide l'argile plastique, les morceaux adhèrent assez pour se maintenir dans la position qu'ils doivent avoir. Quand on a ainsi rapproché tous ces morceaux, on les revêt d'une ou plusieurs couches ou bandelettes de papier fort, imprégné de colle, de façon à former autour du vase une enveloppe assez résistante pour relier tous les fragments. Quand cette espèce de momification est effectuée, on peut extraire l'argile, encore molle, et le vase se maintient suffisamment. Alors, une fois l'argile convenablement enlevée, on remet à l'intérieur des bandelettes qu'on superpose avec de la colle, jusqu'à ce qu'on ait constitué une armature inté-

rieure assez ferme et assez résistante pour conserver aux fragments juxtaposés leur place et leurs formes. Le revêtement extérieur peut alors être retiré, en l'humectant avec précaution, et le vase apparaît enfin aussi complet qu'on a pu le faire par cette restauration. Il va sans dire que ce moyen ne serait applicable qu'à des vases dont l'orifice serait assez dégagé pour permettre d'appliquer à l'intérieur cette sorte d'ossature improvisée qui maintient les fragments et conserve la forme des vases.

MASTIC RÉSISTANT AU FEU ET A L'EAU

Ayez une demi-pinte de lait, une demi-pinte de vinaigre, mêlez, séparez-en le petit-lait, ajoutez-y quatre ou cinq blancs d'œufs; ces deux substances étant mêlées, ajoutez-y de la chaux vive, passée au tamis; cette pâte, pourvu qu'on la laisse bien sécher, réunit les conditions voulues.

RECOLLAGE DU MARBRE, DE L'ALBATRE

On prétend qu'un jus de colimaçon écrasé forme un excellent collage, très-solide, pour des objets délicats.

Les colles les plus usitées sont les gommes laques, fondues ou chauffées et mêlées de cire blanche ou jaune, selon la couleur des marbres. On a soin de rabattre les bavures avec une lame de couteau chauffée. La gomme arabique, mêlée de poudre d'albâtre, suffit pour l'albâtre.

TERRE A PIPE

Argile plastique d'un gris foncé dans l'état naturel et qui devient d'un beau blanc quand on l'expose au feu auquel elle

résiste fort bien. Son nom lui vient de l'emploi qu'on en fait en Hollande; elle sert aussi dans la confection des pots de verrerie, dans la fabrication des creusets et des faïences dite terre anglaise. Mêlée à la colle de peau elle servait jadis à blanchir les buffleteries de l'armée.

On pourrait l'employer pour impression de peinture à l'huile étant une substance inaltérable à l'air.

Une partie d'orge dans six parties d'eau trempée plusieurs jours jusqu'à gonflement de l'orge, on passe ensuite et on emploie le liquide.

Le blanc d'os calciné collé fortement avec la décoction d'orge, de la terre de pipe et du savon, font un excellent blanc pour pastel, qui servirait très-bien comme dessous absorbant les huiles pour la peinture.

Terre orange de combal (versant méridional du Mont-Blanc), espèce d'ocre d'un orange vif, douce, fine et onctueuse au toucher, se broie parfaitement à l'huile et à la gomme, est d'un très-beau ton. Elle renferme une certaine dose de plomb à quoi il faut attribuer sa teinte brillante. Employée par les peintres de Genève.

La terre de Perse est une ocre analogue à celle qu'on trouve dans le commerce sous le nom de rouge Indien.

CAUSERIE FINALE

LA GRANDE PEINTURE. — L'ENSEIGNEMENT L'INDIFFÉRENCE LA PEINTURE D'HISTOIRE. — CAUSE DE GRANDS MAUX. L'ATELIER DES PEINTRES, ETC.

Les architectes n'ont guère songé aux artistes peintres ou sculpteurs et très-peu de propriétaires font construire de grands ateliers pour les arts.

Autrefois, il y avait au Louvre de grands ateliers dont la

jouissance était attribuée aux artistes de mérite. Il y a sans doute là une lacune à remplir pour aider les besogneux dans leur carrière artistique. Il faut y songer et l'ingéniosité viendra en aide aux déshérités. Les paysagistes ne pourraient-ils pas organiser des voitures d'excursions et périgrinations extérieures pour se transporter économiquement par groupes de quatre ou cinq, dans des voitures artistiques où ils coucheraient et s'abriteraient la nuit, s'arrêtant quatre ou cinq jours dans un lieu pittoresque, choisi librement par eux, pour y étudier les effets du matin et des heures du jour jusqu'au coucher du soleil. Ces chariots d'utilité renfermeraient tous les instruments nécessaires au travail en plein champ ou dans les bois et même des échelles pour l'ascension des rochers, etc. M. Daubigny possède un bateau-atelier pour peindre et étudier les eaux sur un lac. Exemple à imiter !

L'École des beaux-arts fournit déjà très-libéralement les éléments de perspective de dessin, d'anatomie, d'histoire, d'architecture et de sculpture qui y sont enseignés par des hommes éminents. Que la jeunesse s'y instruise avec ardeur, c'est déjà beaucoup, Mais qu'elle se persuade surtout que l'éducation de l'artiste dans chaque genre doit être personnelle, et bien que la direction des beaux-arts soit pleine de sollicitude et animée des plus bienveillantes dispositions pour le progrès de cette éducation, plusieurs enseignements y font défaut. Les concours de paysages dits historiques ont été supprimés à tort ou à raison et n'ont pas été remplacés. L'anatomie du cheval et de quelques animaux n'y est point enseignée. On se demande pourquoi? La peinture des fleurs, ces reines de la nature, que les Saint-Jean, les Van Spaendonck, les Vanhuysum ont illustré par des chefs-d'œuvre non moins admirables que des tableaux d'histoire et de genre n'y est pas non plus professée. La géométrie décorative architecturale n'y est pas plus enseignée que si on ne devait plus décorer des monuments ou des maisons. Aussi, le jeune débutant qui est appelé à décorer une chapelle ou une coupole avec des sujets de figures ou même d'ornements est-il fort embarrassé souvent pour les plus simples opérations pratiques que possèdent quelquefois

mieux que lui de modestes peintres décorateurs en bâtiments. — L'enseignement de l'art pour les femmes qui, comme chacun sait, peuvent néanmoins exceller dans l'art, est à créer; chez nous un enseignement classique sérieux offre des lacunes à l'École des beaux-arts. Il n'y a point d'enseignement pour la miniature ni pour la peinture d'émail, *peinture princière et royale de Louis XIV*, qui pourtant nous a laissé des chefs-d'œuvre immortels des Petitots et autres qui dureront plus que les meilleures peintures de portraits à l'huile des plus grands maîtres. Ce genre de peinture étant inaltérable à la lumière et à l'air par l'épreuve du feu.

Pourquoi un État qui fait annuellement des frais très-considérables pour la conservation des monuments et des musées, ne consacre-t-il pas une partie de ces fonds à créer *des prix* pour la fabrication des meilleures couleurs à l'huile, des vernis et des toiles, afin que la durée des peintures à l'huile soit mieux assurée pour un temps plus long? N'est-il pas déplorable de voir que les chefs-d'œuvre des écoles françaises, tels qu'on en voit au musée de Versailles et ailleurs, à dater de l'école de David et Girodet, se détériorent de plus en plus; et que nul ne songe à mettre un terme à ces ravages du temps et de l'ignorance. C'est ici que la science chimique viendrait comme un médecin dévoué sauver la pauvre peinture appelée historique en la préservant de la décomposition à laquelle elle se voue par la force de l'impardonnable indifférence des peintres, causée par leur regrettable ignorance.

LE MEILLEUR MODE D'ÉCLAIRAGE DES GALERIES ET COLLECTIONS DE TABLEAUX ET SOINS D'ENTRETIEN

Il est avéré que les tableaux vernis, en raison même du luisant de leurs surfaces, présentent de grandes difficultés à placer dans un bon jour. En effet, la réflexion des fenêtres, portes ou autres objets, placés souvent en face des tableaux, s'y répètent comme dans un miroir. L'inclinaison qu'on leur donne

au moyen de la corde de suspension attachée derrière le cadre à l'aide de deux ou trois pitons, est quelquefois un moyen de dérouter les reflets nuisibles dont je parle. Dans les salles d'exposition ou dans les collections d'amateurs, le jour d'en haut traversant des verres dépolis tamise la lumière en l'égalisant favorablement. Les petits tableaux doivent être autant que possible accrochés à hauteur de vue sur la cimaise, afin de permettre d'en jouir de très-près ; ceux de moyennes dimensions seront suspendus au-dessus, avec une inclinaison telle que le rayon visuel de l'œil du spectateur tombe autant que possible perpendiculairement sur le milieu de la surface du tableau.

Les tableaux non encore vernis présentent souvent des embus partiels si déplorables, qu'il est presque impossible de les bien éclairer et d'en bien juger.

Les peintures à fresque, à la cire ou à l'encaustique, offrent sous le rapport de la vision distincte, facile et uniforme, les mêmes avantages que les belles tapisseries des Gobelins, qui étant mates partout, forment toujours la plus belle méthode de décorer les quatre murs d'une salle d'apparat, sans exiger un jour spécial. La peinture des églises doit autant que possible se composer de fresques ou de tableaux à la cire et à l'encaustique, modes d'exécution qui, d'ailleurs, permettent d'employer les teintes les plus claires, exigées dans bien des cas où les sujets de composition sont placés dans l'ombre.

Pour les collections de tableaux exposés journellement à l'étude, nous nous rappelons avec bonheur le mode de suspension très-recommandable et employé dans plusieurs palais et galeries de Florence et de Rome, consistant en tringles de fer posées verticalement sur les murs et servant d'axe de rotation, en manière de charnière, à chaque tableau qui y est suspendu par un des côtés du cadre au moyen de plusieurs pitons posés en pont, pour ainsi dire, comme des gonds. Le tableau pouvant tourner d'arrière en avant, comme ferait un battant de porte, est ainsi rendu mobile sur lui-même à la volonté du spectateur. Cette disposition, qui n'existe pas dans nos riches collections du Louvre, serait un progrès désirable que

nous signalons à la bienveillance administrative et comme fort utile aux personnes qui y font des copies. Cet heureux perfectionnement permettrait d'éclairer les modèles selon les exigences du travail. Les locaux destinés aux collections de peinture doivent être souvent aérés, balayés et époussetés. Les personnes chargées des soins d'entretien et de propreté seront choisies parmi les hommes patients et consciencieux ; les plumeaux, balais et époussetoirs qu'on leur confiera, devront être très-souples ; on évitera que les plumes en soient dures ou même brisées accidentellement, ce qui pourrait crever les surfaces des toiles.

On aurait avantage à fabriquer pour le même usage des époussetoirs avec des paquets de vieux morceaux de soie ou de foulard, qu'on promènerait à la superficie des peintures ou des panneaux. Il sera bon de passer aussi de temps en temps l'éponge imbibée d'eau de pluie sur les faces crasseuses, qu'on aura soin de bien sécher ensuite avec des chiffons de soie. Les rayons de soleil qui donnent sur les vernis, ne fût-ce que pendant quelques instants, les désagrégent aisément, les fendillent et les altèrent, par l'effet des dilatations inégales qui s'opèrent sous l'influence des rayons solaires, aux différentes heures du jour et selon les variations des saisons.

L'ATELIER DU PEINTRE D'HISTOIRE. — SON EXPOSITION. — LA DISPOSITION DU JOUR ET DE L'ÉCLAIRAGE POUR PEINDRE LA TEINTE PRÉFÉRABLE DES MURAILLES. — SES MEUBLES, SON OUTILLAGE, SES ACCESSOIRES ET MATÉRIAUX UTILES A FACILITER LE TRAVAIL ET L'ÉTUDE.

Le peintre d'histoire, appelé à transmettre à la postérité la représentation des grands faits et événements qui constituent ce qu'on nomme l'histoire, par des tableaux de grandes dimensions qui doivent souvent décorer des monuments publics, est l'artiste éminent qui joue le premier rôle dans le grand art de la peinture. Il lui faut nécessairement un lieu de travail propor-

tionné aux œuvres que son talent est capable de produire, qui soit beau et commode. L'exposition la meilleure est celle qui reçoit le jour du nord. La lumière provenant d'un grand châssis vitré incliné à 45 degrés peut y être aisément modifiée à volonté au moyen d'un canevas épais, s'enroulant à un cylindre par le secours d'un ressort à crémaillère. Elle doit y être franche et sans reflet étranger du dehors, surtout pour l'éclairage du modèle qui ne saurait être variable tant que dure la séance. Comme un si vaste local a besoin d'être chauffé, un poêle ou un calorifère y sera installé de préférence dans un angle et de façon à ne pas gêner le travailleur. Il est utile, pour l'assainissement de l'air, de tenir de l'eau en évaporation dans un vase posé au-dessus du poêle, quelques personnes y tiennent aussi du sable mouillé qui absorbe toute mauvaise odeur. Les fenêtres ou les portes en seront ouvertes le matin pendant une demi-heure pour le nettoyage et l'époussetage qu'il ne faut pratiquer qu'avec beaucoup de précaution et de soin pour éviter la poussière surtout, on retournera les chevalets et on couvrira, s'il est possible, les peintures en voie d'exécution avec des tentures légères, des rideaux en percaline verte ou grise qu'on dépose aisément sur des tringles avec des anneaux afin de protéger les tableaux en chantier fraîchement peints. Pour balayer le parquet, le meilleur est d'employer la sciure de bois légèrement humectée d'eau. — Un atelier bien installé doit, autant que possible, avoir un plancher dont le bois a été simplement passé à l'huile, être assez grand pour permettre à l'artiste de se reculer au moins à deux fois et demie une distance égale à la hauteur de son tableau et même une reculée plus grande ne nuirait pas. Un très-grand miroir de la hauteur des armoires dites psychées suspendu sur un chevalet spécial de façon à pouvoir tourner et s'incliner de diverses façons sera souvent d'un grand secours pour juger de l'effet d'un grand tableau. La couleur des murs est aussi à considérer ; elle ne doit pas être trop sombre, mais d'une valeur suffisante pour permettre à l'œil de bien suivre les contours du modèle sans lui donner de reflets.

Une couleur neutre, d'un gris verdâtre clair, est générale-

ment préférée ou quelquefois un brun rouge mêlé d'un peu de gris : cette nuance est moins froide.

On supplée, toutefois, aux inconvénients de l'influence du fond en plaçant au besoin derrière le modèle vivant une tenture unie ou du papier, sans influence fâcheuse de reflets étendu uniment sur un paravent (1).

La table à modèle est une estrade, plancher mobile carré, sur des pieds plus ou moins hauts, destiné à supporter l'homme ou la femme, qu'on met en pose dans l'attitude du personnage qu'on veut représenter dans une composition. — Elle doit être solide.

Un grand atelier avec jardin ou sur cour, et, par conséquent au rez-de-chaussée, serait sans doute préférable pour un peintre de batailles ou d'animaux, car il lui permettrait d'y faire entrer un cheval ou des bestiaux, vaches, bœufs ou ânes. On ferait bien même d'y ménager une grande porte à panneaux ou volets très-vastes, s'enlevant ou s'ouvrant au besoin vers le jardin. Le peintre ainsi travaillerait à l'intérieur de l'atelier tandis que ses modèles animaux seraient maintenus au dehors, en plein air ou en plein soleil, s'il fallait; avantage précieux et d'un grand enseignement pour le rendu des tableaux où le soleil joue un rôle de coloriste éclatant bien que toujours harmonieux. On pourrait également imaginer un système de châssis vitrés formant une sorte de cage pour y placer le modèle et étudier une pose supposée en plein air, c'est-à-dire exposée à tous les reflets du dehors. Tout en demeurant fermé, cet appareil prendrait jour du dehors ayant sa face, pour voir le modèle, sur l'atelier; on pourrait, pour l'établir, profiter d'un balcon ou d'une terrasse : le tout serait fermé à l'air extérieur et aux regards du public.

Une cage analogue ou boîte à modèle, pour amener sur le modèle des effets du jour partant d'un seul point, en haut ou de côté, permettrait d'étudier les effets à la Rembrandt, où toutes les lueurs factices diversement colorées d'un soleil levant ou couchant. Mais, me dira-t-on, sans doute et à juste raison,

(1) Lire à ce sujet le livre de M. Chevreul, *Du Contraste simultané des couleurs*.

il faut être un prince ou un Crésus pour disposer des moyens d'étude aussi dispendieux et difficiles à se procurer. Que de pauvres jeunes artistes débutants, rêvant peinture et succès, seraient heureux de profiter de tels avantages s'ils les rencontraient! Les jeunes élèves de l'École des beaux-arts ne pourraient-ils pas créer entre eux, au profit de ceux-ci, un concours dont le programme serait la construction la plus judicieusement conçue de divers ateliers pour peintres d'histoire ou de genre, ou peintres de fleurs, d'animaux, etc. Il y a occasion a ce sujet de résoudre par l'association mutuelle des architectes et des peintres réunis ce problème d'économie sociale si important. Que les architectes, les peintres, les graveurs, les sculpteurs se réunissent, se causent finalement et se concertent entre eux pour se communiquer leurs idées, leurs projets d'avenir; qu'ils cherchent à se rendre d'utiles services dans leurs professions mutuelles, pour faciliter les effets de chacun vers le grand but de la production, c'est de la bonne politique. Dans ces réunions que la jeunesse, aide la jeunesse à progresser, que les plus riches aident les plus pauvres et qu'ils ne s'entretiennent que d'art. Il y a au reste fort peu d'ateliers tout faits.

DE LA PEINTURE SUR LAVE DE VOLVIC

On a pu remarquer, dans la cour du palais des Beaux-Arts, quatre médaillons représentant les portraits de Périclès, d'Auguste, de Léon X et de François I^{er}, peints il y a quelques années, par MM. Orsel, Perrin et Etex. Ces essais de peinture sur lave de Volvic, dus au procédé d'un habile chimiste que la science et l'industrie regrettent, M. Mortelèque, sont les seuls qui aient été appliqués à la décoration d'un monument public. Cependant aucun genre de peinture n'était plus que celui-ci propre à remplir toutes les conditions de la peinture monumentale. En effet, il n'y a rien à redouter ni de l'action du soleil, ni de l'humidité, ni des infiltrations de salpêtre, si pernicieuses

à toute peinture murale, qu'elle ait été exécutée à l'huile ou à la cire, nous ne parlons pas de la fresque qui, dans notre climat, est presque impraticable à l'intérieur des édifices et absolument impossible à l'extérieur. Et ce serait là un des grands avantages de la lave, de pouvoir résister à toutes les intempéries. Cette peinture, éprouvée à plusieurs feux et émaillée de façon à présenter une surface dure et vernissée comme les belles sculptures en terre cuite de *Lucca della Robbia*, pourrait, comme ces dernières, servir à la décoration des monuments, orner à l'extérieur les frises et les cellas des églises; et l'étendue qu'on aurait à recouvrir de semblables peintures ne pourrait jamais être un obstacle à l'emploi de la pierre de Volvic, qui se chantourne et s'ajoute pièce à pièce comme les différentes parties d'une verrière, avec cet avantage que rien ne trahit les joints des morceaux juxtaposés On peut en ce moment apprécier les résultats et les avantages de cette peinture, en voyant un nouvel essai de ce genre commandé à M. Perlet par la ville de Paris, et qui a été placé dans la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Nicolas des Champs, rue Saint-Martin. Cette peinture représente un christ de proportion colossale vu à mi-corps, dans le style des mosaïques bysantines qui ornent encore plusieurs basiliques d'Italie. La figure, qui, comme celles qui ont servi de type à M. Perlet, se détache sur un fond d'or, est d'un beau caractère, d'un ton clair et simple, ainsi qu'il convient dans un endroit peu éclairé, et les draperies, traitées largement, font voir que cette peinture a toute la vigueur de l'huile et plus de ressource que toute autre pour l'éclat des tons brillants.

LA LAQUE DE CHINE

SA PRÉPARATION ET SON APPLICATION

Nous empruntons au *Courrier de Saïgon* des renseignements fort intéressants sur la manière d'obtenir la laque, sur la préparation et l'application de ce vernis :

« On a cru pendant longtemps que la laque, ce vernis que l'Europe envie à la Chine et au Japon, était une composition particulière dont les peuples de ces contrées avaient le secret. Les missionnaires catholiques, et particulièrement le P. d'Incarville, nous ont appris les premiers que cette liqueur précieuse qui donne tant de lustre et d'éclat aux ouvrages en bois, n'est autre chose qu'une espèce de résine de couleur roussâtre qu'on extrait par incision d'un arbre indigène des provinces de Sse-tchouen, de Kiang-si, de Tche-kiang, de Ho-nam, en Chine, et de celles d'Itsikoka, de Figo et de Jamatto, au Japon. Le même P. d'Incarville nous a donné sur la manière de préparer et d'appliquer les vernis qu'on obtient de cette résine, des renseignements aussi sûrs que précieux.

« La première opération, dès qu'on a extrait la résine de l'arbre à vernis, appelé *tsi-chou*, consiste à débarrasser cette matière des parties aqueuses qu'elle contient. Pour obtenir ce résultat, il suffit d'exposer la résine au soleil et de la remuer durant deux ou trois heures avec une spatule de bois. Cette évaporation est nécessaire pour donner à la laque sa belle transparence. Pour obtenir les autres variétés de vernis connues de l'industrie chinoise, on mêle à cette substance première, pendant qu'on la manipule, les différents ingrédients propres à les produire. C'est ainsi que pour avoir le beau vernis ordinaire, connu sous le nom de *houang-tsi* (vernis brillant), on joint à la résine du *tsi-chou*, du fiel de porc et du vitriol romain dissous dans un peu d'eau. Si l'on ajoute à ce premier vernis, dans des proportions déterminées, du charbon d'os de cerf réduit en poudre, ou du noir d'ivoire, comme on l'expérimenta sur l'indication du P. d'Incarville, avec de l'huile de thé siccative, on obtient le *yang-tsi* ou beau vernis noir des Japonais, dont les Chinois ignorèrent longtemps la composition.

« La partie artistique du travail des ouvrages en laque consiste à les embellir de riches ornements avec l'or ou les couleurs. Les dessins en or sont généralement ceux que les Chinois préfèrent; et leurs ouvriers décorateurs, grâce à la patiente minutie et à la finesse originale qui caractérisent leur talent,

réussissent presque toujours à les exécuter avec une rare perfection. Pour tracer ces dessins, l'artiste chinois commence d'abord par esquisser sur le bois laqué, avec un pinceau blanchi de céruse, le sujet désigné ; s'il juge son croquis satisfaisant, il en marque les contours avec une pointe d'acier très-fine, et trace alors tous les autres détails. Mais, le plus souvent, il jette au crayon les premiers traits de son dessin sur le papier, il termine ensuite au pinceau avec de l'encre de Chine.

Ce dessin passe tel aux mains des élèves ou apprentis de l'atelier, chargés d'en suivre tous les traits avec de l'orpiment délayé dans de l'eau. Dès qu'ils ont achevé ce travail, ils appliquent immédiatement sur la pièce de vernis ce dessin fraîchement colorié, et passant légèrement la main sur le papier, pour que tous les traits du dessin s'impriment et restent marqués sur la pièce.

« Après avoir enlevé le papier, ils repassent au pinceau avec de l'orpiment ou du vermillon délayé dans une eau gommée, toutes les lignes du dessin. Ainsi fixé sur la laque, celui-ci ne peut plus s'effacer. On en couvre de nouveau les traits avec le *hoa-kin-tsi*.

« Ce vernis, qu'on a rendu plus liquide par l'addition d'un peu de camphre, devient en séchant un mordant destiné à recevoir l'or en coquille. On applique celui-ci en passant mollement sur tout le dessin, un tampon chargé de cette riche poussière. Il suffit ensuite d'essuyer légèrement la pièce pour revoir l'or briller sur chaque linéament du dessin primitif.

« Lorsque les peintres en laque veulent obtenir des reliefs, comme ils sont dans l'usage de le faire pour représenter les inégalités du tronc, les côtes et les nervures des arbres et des plantes, ils se contentent d'appliquer sur la première couche d'or une nouvelle couche de mordant et d'y passer à plusieurs reprises de l'or en coquille, jusqu'à ce qu'ils aient obtenu les lignes saillantes qu'ils désirent. Ils tracent au pinceau les lignes qui dessinent les yeux, la bouche, la coiffure, les détails des costumes des personnages, certaines parties des paysages, en un mot tous les ornements en miniature dont ils enjolivent leurs belles laques dorées.

« Quelque fini précieux, quelque délicatesse que mettent les Chinois dans leurs dessins en or, leurs pièces de vernis sont cependant jugées inférieures à celles du Japon. Le vernis transparent de la Chine, de teinte toujours un peu jaune, n'a ni la beauté ni l'éclat du vernis japonais, transparent comme l'eau la plus pure.

« Le vernis blanc se fait avec des feuilles d'argent broyées et pétries, mélangées au vernis ordinaire ; le cinabre minéral ou la fleur de carthame réduite en laque, donne le verni rouge ; l'orpiment seul, le vernis jaune, et, mêlé à l'indigo, le vernis vert; pour le vernis violet, on fait usage d'une certaine pierre de cette couleur appelée *tsé-ché*, réduite en poudre impalpable. Plus les pièces de vernis qu'embellissent ces couleurs sont anciennes, plus celles-ci acquièrent de beauté et de brillant. »

RENAISSANCE DE LA MOSAIQUE EN FRANCE

L'heureuse application de la mosaïque faite par M. Garnier à la décoration architecturale de l'avant-foyer de l'Opéra, ayant obtenu l'approbation unanime du public et du conseil de perfectionnement des manufactures nationales, la création d'ateliers consacrés à ce genre de travaux a été l'objet d'une décision ministérielle en vertu de laquelle s'exécutent à la manufacture nationale nouvelle de Sèvres, dès à présent, d'importants ouvrages en mosaïque monumentale, d'après la méthode *traditionelle romaine*. La direction en est confiée à l'habile et savant artiste, M. Poggesi, qui appartient à la manufacture pontificale du Vatican ; il s'est adjoint, pour collaborateur (1), un praticien mosaïste possédant à fond tous les secrets minutieux de l'exécution, fruits d'une longue expérience acquise dans le même établissement.

Nous ne saurions mieux terminer ce modeste livre qu'en offrant au lecteur un résumé succint des procédés peu connus

(1) M. de Vecchis, attaché depuis trente années à la Manufacture pontificale.

d'un art dont un des principaux mérites est d'assurer une durée presque éternelle aux peintures des maîtres, en reproduisant leur coloris le plus harmonieux, interprété par des matériaux d'un éclat inaltérable. On ne saurait trop louer, à ce propos, la manufacture nationale de Sèvres du concours éclairé qu'elle apporte dans la fondation de ce nouvel enseignement professionnel. La haute administration n'y a rien négligé pour que l'organisation de l'outillage et la beauté des ateliers ne laissent rien à désirer. Le public a déjà pu, du reste, apprécier tout l'intérêt qui se rattache à la mosaïque en général, en visitant dans une récente exposition de l'École des beaux-arts les spécimens d'estampage *fac-simile* rapportés d'Italie par M. Gerspach, chargé par le marquis de Chennevières d'une mission artistique dans ce but. On y suit les différentes phases de progrès de cet art aux différentes époques de l'histoire.

L'art de la mosaïque n'a jamais péri en Italie. Rome, Venise et Florence sont les principales villes qui ont le plus contribué à son développement dans toutes les variétés d'application possibles.

Pour la mosaïque romaine pratiquée aux ateliers de Sèvres, on a devant soi sur un chevalet à peu près vertical, le tableau modèle peint à l'huile de grandeur d'exécution, qu'on nomme *le carton*, dont chaque artiste commence par relever sur papier transparent un trait parfaitement exact qu'il transporte ensuite et trace bien soigneusement, à la surface applanie à l'avance d'une plaque coulée préalablement en plâtre, sur une table de bois horizontale à rebords, d'environ 5 millimètres de profondeur et entièrement garnie au fond en plomb laminé. Le plâtre doit en être moyennement tendre pour pouvoir se couper assez facilement avec des ciseaux ou fers plats, analogues à ceux des menuisiers. On donne, dès qu'il est sec, à la surface totale une bonne couche d'huile grasse jaunâtre, qui bientôt absorbée, permet d'y déposer le décalque. On l'opère à l'aide d'une pointe un peu arrondie en interposant un papier noirci ou couvert de sanguine entre le végétal et la superficie de la plaque. On repasse ensuite ce contour au pinceau et à l'encre de Chine. Puis on procède au chanlevage de chaque morceau qu'on veut exécuter, c'est-à-dire qu'on enlève le plâtre très-

soigneusement jusqu'au plomb dans l'espace renfermé entre les contours, pour y substituer une couche pulvérulente de sable volcanique, tamisé très-fin, qu'on nomme pouzzolane. On mouille cette couche de façon à n'en pas faire une boue mais à lui donner une consistance suffisante pour y maintenir les cubes d'émail bien serrés les uns contre les autres. La palette des couleurs d'émaux se fabrique au Vatican (1), et s'élève à vingt-six mille teintes, dont les plus belles ont été fabriquées par le célèbre Mattioli. M. Raffaelli Pietro en fabrique aujourd'hui d'aussi belles. A Rome, on emploie beaucoup les émaux colorés, et parfois on y introduit des marbres combinés avec les émaux par économie, et d'autres matières taillées en cubes ou en d'autres formes variées. Les pièces ou morceaux mis en œuvre varient cependant de dimensions selon la grandeur de la peinture qu'on exécute, il y en a de tout à fait filiformes, pour la mosaïque de bijouterie par exemple, les broches, les bagues, les boutons, épingles, et des petits tableaux. On fait aussi à Florence et à Rome la mosaïque en relief, qui s'exécute avec diverses pierres dures translucides ou opaques ; des agates, des jaspes, lapis-lazuli, et autres pierres naturelles de diverses couleurs, taillées et polies, pour représenter des fruits et des fleurs qu'on incruste sur des fonds de marbres noirs ou d'autres nuances propres à faire ressortir les sujets. L'adaptation la plus heureuse de ce genre de travail est dans des panneaux d'ameublement.

Pour la taille préparatoire des cubes colorés à mettre en œuvre, on se sert d'un marteau à deux tranchants bien affilés. On prend une galette d'émail (il y en a de rondes et assez minces, et d'autres carrées, d'épaisseur au plus de 9 à 11 millimètres), on la tient de la main gauche, le pouce et les deux doigts suivants en dessus et les deux derniers doigts en des-

(1) La manufacture pontificale du Vatican est une des gloires artistiques de l'Italie ; elle est confiée à la présidence de monseigneur Don Auguste de Marchesi Theodoli, et sous la direction de l'éminent peintre M. le commandeur Niccolas Consonni, qui contribuent tous deux par leurs efforts à maintenir la haute renommée de perfection justement acquise aux ouvrages de mosaïque qui s'y exécutent.

sous, posée horizontalement sur un coin large de 4 à 5 centimètres, fixé solidement dans un dé de pierre compacte et dure, placé lui-même sur un billot qu'on met entre les genoux. En deux ou trois coups secs frappés de façon que la lame supérieure du marteau tombe bien en direction au-dessus de celle inférieure du dé, et en commençant par un angle de l'arête de la plaque on détermine une félure qui file et la plaque est divisée en deux fragments ; on pratique sur ces mêmes fragments d'autres nouvelles recoupes, et ainsi successivement on produit des petits cubes de la grandeur dont on a besoin et qui doit être proportionnée au travail ; la surface de la cassure est précisément ce qui doit former la beauté de ce qu'on nomme la tête des cubes ; les quatre faces latérales de ces cubes doivent être en biseau qu'on obtient, tant à l'aide du marteau que par le frottement sur une roue en tôle semblable à la roue des lapidaires, mais qui tourne horizontalement et qu'on arrose de sable mouillé très-fin et très-dur, provenant de la mer Adriatique. Ce biseau est destiné à faire adhérer le mastic ou le ciment aux cubes. On range ensuite lesdits cubes dont on a choisi les couleurs d'après le modèle en les alignant avec intelligence dans la pouzzolane humide ; on les serre bien contigus les uns aux autres, on en établit le parfait niveau en les battant avec un gros carrelet de bois qu'on applique et promène en tous sens. Une fois le panneau rempli et bien nivelé, on colle, à la surface totale des cubes, du papier qu'on y laisse sécher (c'est pour les maintenir réunis). On y applique un nouveau panneau et on retourne le tout à l'envers. La table plombée dont les bords étaient vissés est alors enlevée, on laisse sécher la pouzzolane qui était à découvert et on l'enlève très-soigneusement pour la remplacer par le ciment ou le mastic qui doit faire adhérer tout le travail de mosaïque à une dalle de lave dont on fait ensuite le scellement dans le monument. Cette dernière méthode est due à M. Poggesi, elle lui a été suggérée pour parer aux inconvénients de notre climat. Elle permettra à l'artiste de pouvoir travailler en toute saison dans son atelier au lieu de travailler directement sur le monument à décorer et de ne mettre l'œuvre terminée définitivement en place que quand

la solidité du ciment, préalablement bien assurée, pourra ne plus offrir de prise aux intempéries atmosphériques.

Ce ciment exige le plus grand soin dans sa préparation, il est composé d'un mélange de pouzzolane, de brique pilée et de chaux, dans des proportions dont l'expérience a déterminé les doses. Il devient à la longue d'une dureté analogue à celle des roches les plus compactes, et permet d'être exposé à l'intérieur.

On emploie aussi des mastics à l'huile pour des ouvrages de décoration intérieure.

En résumé, pour fabriquer de belles mosaïques, il faut le concours d'excellents artistes *pour faire de beaux cartons d'abord*, et de bons praticiens patients, intelligents coloristes et bons dessinateurs pour les exécuter. N'oublions pas de mentionner l'emploi des fonds d'or, qui, dans les décorations ornementales, a toujours produit d'admirables effets. On les obtient en dorant la surface des cubes et en la couvrant d'une légère couche de verre.

MÉTHODE EXPÉRIMENTALE D'ANATOMIE

DES FORMES PLASTIQUES APPLIQUÉES AUX ARTS

Marcher du connu à l'inconnu, prendre l'expérience pour guide, s'en servir pour contrôler toutes les vues de l'esprit, rester longtemps en présence des mêmes objets de nos études et les envisager sur toutes les faces avant de conclure, est la vraie méthode des grands maîtres de la science; elle ne saurait qu'être profitable aux sciences qui s'appliquent à l'art. La science des formes, la science des couleurs, ne peuvent que se développer sous l'influence d'une méthode d'observation expérimentale, la seule vraiment philosophique et féconde en progrès.

SEMER ET GLANER

Nous ne pouvons rien faire sans la nature. Dans tout exercice de l'art, on met en usage quelque produit de la nature.

Les arts ne représentent que les usages faits des divers produits de la nature. Leur étude est donc variée à l'infini, elle demande donc toutes les forces actives de l'intelligence, et toute la durée d'une existence d'homme ne saurait suffire à embrasser une connaissance aussi étendue.

Cependant, puisqu'il s'agit d'agrandir le champ des notions d'art et de science, qui ont pour objet l'imitation de ce que la nature offre à nos regards et à nos sens, j'ai pensé qu'il était utile d'appeler l'attention du lecteur sur les différentes facultés de l'esprit qui doivent être mises en action dans toute étude méthodique et rationnelle des beaux-arts.

PERCEVOIR

1re perception ou faculté perceptive, cause des idées ;

ÊTRE ATTENTIF

2e attention ou faculté attentive, résultat de la volonté qui permet d'observer utilement toutes choses ;

COMPARER

3e comparaison ou faculté de comparer ou de saisir les rapports de ressemblance et de différence.

DÉDUIRE ET RAISONNER

4e déduction ou faculté déductive, c'est-à-dire raisonnement, faculté de tirer des conséquences ;

RETENIR

5e mémoire des perceptions constatées par l'attention, faculté de retenir les impressions, les jugements et les raisonnements qui en sont les conséquences;

ABSTRAIRE

6e abstraction faculté abstractive qui permet de considérer une qualité ou propriété d'un objet comme si elle était séparée de lui.

Quand on dit une boule, on fait une abstraction de la matière de cette boule.

COMBINER ET METTRE EN ORDRE

7e combinaison ou faculté de réunir plusieurs jugements en un seul. (Synthétique autrement dit.)

ANALYSER

8e analyse ou faculté analytique, c'est-à-dire d'entrer, en divisant convenablement les parties d'un tout, dans leur examen détaillé;

GÉNÉRALISER

9e généralisation, faculté de généraliser ou de remarquer les analogies partout où les objets de notre étude présentent des rapports de ressemblance ou des différences, et d'embrasser d'un seul coup d'œil un nombre infini d'objets, tous doués des mêmes propriétés pour en tirer des conséquences.

CRÉER, IMAGINER OU INVENTER

10e imagination ou faculté imaginative, qui crée et rassemble comme dans une image ou tableau un grand nombre d'idées

qui surgissent et résultent de la puissance des impressions de la faculté perceptive ; voir ce qui n'est pas dans ce qui est ; lire dans un brasier de cheminée des images de figures, de châteaux, de personnages qui n'y sont pas.

OBSERVER, MÉDITER, RÉFLÉCHIR SUR TOUTES CHOSES

11e observation, faculté de remarquer, mise en œuvre par l'attention jointe au jugement et agissant de concert avec lui.

Il faut observer, pour parvenir à inventer dans les arts ; et pour acquérir un glorieux talent, on doit exercer toutes les facultés précédentes, qui sont toutes d'un concours nécessaire à la production des grandes œuvres comme des plus modestes.

D'Alemberg, dans les distinctions qu'il établit entre les diverses branches d'art et de science, rassemble sous le chef d'imagination : la poésie, la musique, la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure.

Un professeur peut et doit être essentiellement observateur et inventeur, ou méthodiseur inventif. Communicatif, lucide, explicite, rapide et bref, avec l'enthousiasme de la conviction et animé surtout de l'amour du vrai. Afin donc de remplir autant que possible ces conditions, et raisonnant d'après les facultés perceptives, nous dirons *qu'il n'y a point de lignes dans la nature;* les corps n'offrent à l'œil que des surfaces dont la couleur nous fait comprendre la forme ; que cette couleur et cette forme sont le résultat et l'effet produits sur l'organe de l'œil par la lumière ; ces surfaces ont leurs limites, mais elles ne sont cernées par aucun trait, soit réel, soit apparent.

Le contour des objets, devrait être imité en dessin par la couleur même de chaque objet ; on le trace conventionnellement avec le crayon, avant d'ombrer ou de peindre. On doit donc toujours le tracer fort légèrement. Certains auteurs ont défini le dessin, l'art de représenter ce qu'on voit par le moyen des ombres et des clairs ; mais la difficulté pour les maîtres est de le faire comprendre aux jeunes gens qu'ils instruisent. Au

lieu de critiquer les définitions et les méthodes des autres, nous étudierons d'abord les moyens qui servent à guider nos jugements dans l'appréciation des objets qui frappent notre vue.

Il est certain que selon les habitudes d'un esprit bien dirigé, il n'y a rien qui ne puisse nous aider à réfléchir ; c'est qu'il n'est point d'objets auquels nous n'ayons le pouvoir de lier nos idées, et qui, par conséquent, ne soient propres à faciliter l'exercice de la mémoire et de l'imagination. Tout le secret consiste à savoir établir ces liaisons, conformément au but qu'on se propose.

Il n'est pas besoin pour cela de s'isoler dans la solitude, ou de s'enfermer dans une cellule monacale pour y méditer profondément. Quand il faut peu de chose pour nous distraire, c'est que nous sommes peu accoutumés à réfléchir, peu capables d'attention et de méditer un sujet.

LE BUT UTILE

Le but qu'il importe de vous soumettre, au sujet des branches diverses des arts décoratifs, dont chacun de nous ici s'efforce de perfectionner la culture, une série d'études expérimentales que je crois nouvelles et faciles à pratiquer, pour mieux comprendre le jeu si infiniment varié des formes de la nature, ainsi que des formes de pur caprice et d'invention, dont l'ornementation compose ses trésors les plus appréciés. L'intelligence des apparences perspectives y gagnera.

Il est certain que nous ne voyons des objets sensibles qu'une fraction plus ou moins étendue de surface ; leur configuration est continuellement déformée par ce qu'on nomme leurs apparences perspectives, dont la reproduction exacte sur le papier est une des plus grandes difficultés du dessin.

On peut cependant se former pour soi-même une science

particulière, qui ne se trouve ni dans des livres spéciaux ni dans les leçons du professeur.

Il y aurait sans doute quelque intérêt à diriger nos soins vers les moyens qui aideraient à développer l'intelligence des formes, afin d'en meubler la mémoire en nous les rendant familières.

Les opérations les plus simples de la géométrie plane ou l'art des tracés graphiques à plat sur un papier étendu sur une table, sont enseignés partout dans les écoles élémentaires que fréquentent les ouvriers et les artistes, qui se destinent aux professions industrielles; mais je crois qu'on ne s'occupe pas suffisamment de l'utilisation de la géométrie au profit de la création des formes découvertes; on se borne à fournir aux élèves les procédés pour tracer. On devrait surtout exécuter, en carton ou en papier fort, tous les développements des polyèdres; nombre de professeurs négligent même beaucoup trop cette utile branche d'instruction, dont trop peu d'entre eux seraient d'ailleurs en état de démontrer les applications pratiques aux usages industriels. Il y a en ce sens un véritable progrès à opérer, et un trésor de découvertes originales à faire dans le mode d'étudier les formes dont je viens indiquer au public les éléments principaux.

Il y a un nouvelle mine d'études à exploiter, en transformant toutes les figures de la géométrie plane en surfaces courbes, en les découpant d'abord au canif à plat, et en les roulant ensuite sur un crayon arrondi, sur des cylindres ou sur des cônes; en les sectionnant, en les divisant et subdivisant, en volutant des bandes rectangulaires de papier fort de diverses longueurs, on en formera des rinceaux, des branchages, des arabesques; les répétant symétriquement, en les ployant, les reployant et déployant, en les divisant, grandissant et multipliant. On donne naissance à une branche d'études inconnues, que nous intitulerons l'*Anatomie des formes plastiques,* dont nous nous proposons de publier une étude spéciale, éminemment pratique et facile, pour aider à l'enseignement de la composition ornementale, des arabesques à rinceaux sans cassures.

Comment voyons-nous les formes? C'est la couleur pâle ou foncée de la matière dont les objets sont faits, qui nous communique la sensation des images, et le toucher qui nous en fait comprendre la solidité. Pour les bien voir, il faut nous bien placer, ni trop près ni trop loin. Se bien placer pour voir, c'est chercher la distance du point de vue. Mais ce lieu, une fois fixé devant un objet, ne nous en offre jamais qu'une apparence partielle plus ou moins grande. Ce devant est la seule *partie qui nous soit visible.* Un objet qu'on veut dessiner offre donc une infinité de formes matérielles tangibles : il peut être plat comme une feuille de papier, ou rond et bombé comme une boule, ou composé de facettes plates inclinées sous des angles variables à l'infini, ce qui s'appellerait polyèdrique, ou corps solide à pans coupés et plats. Il peut être aussi creux.

Les géomètres définissent le plan comme surface uniformément plate, sur laquelle on peut appliquer une règle; mais qu'est-ce qu'une règle, comment la fabrique-t-on? Il a fallu se servir d'un plan ou rabot pour l'exécuter.

La nature est là pour nous montrer que l'*idéal du plan* est dans la surface d'une eau tranquille. Le marbrier s'efforce d'imiter cette apparence de l'eau tranquille dans le polissage qu'il donne au bloc de Paros ou de Pantélique, et le menuisier avec son rabot obtient le même but en planant une planche ou table de bois, de façon à y appliquer exactement et sans vide une ligne droite matérielle ou une règle promenée en tous sens. La surface d'un miroir imite encore mieux l'apparence de l'eau sans mouvement. Mais qu'une petite goutte (globe ou sphère) d'eau vienne à tomber à sa surface, elle produit dans sa chute un rond, puis d'autres ronds, de plus en plus grands et concentriques. Par cet accident, la surface de l'eau est subitement changée en une autre forme de surface, la *surface courbe*, qui devient ondulée; c'est la goutte d'eau qui, par sa chute, a produit la *forme ondulée* et mobile qui, par la succession des gouttes observables de la pluie qui ondulent la surface a produit une suite de cercles concentriques, imitée par les horlogers dans le guillochage entre-croisé qui décore les boîtes des montres.

Que l'on trace sur papier fort des cercles concentriques et qu'on les découpe ensuite en zones ; qu'on sectionne de nouveau ces zones et qu'on les volutionne ou roule autour de moules cylindriques ; qu'on les sectionne en fragments de diverses longueurs, on en composera aisément des dispositions de rinceaux inclinés coniquement sur le plan, qui ouvriront à l'invention du décorateur des horizons fort inattendus. Les constructions de spirales planes ou coniques se dévoileront à l'intelligence et démontreront à vue d'œil les plus belles lois de la marche des courbes ornementales.

Les écoles nous apprennent beaucoup de choses indispensables, et nous ne saurions nous en passer, bien que nous en sortions parfois comme en sortent de très-mauvais écoliers qui n'en ont conservé qu'un souvenir ennuyeux.

L'illustre savant, M. Chevreul, a, sans être artiste, lui-même écrit un ouvrage du plus haut intérêt pour les arts, je veux parler de son livre de la *Loi du contraste simultané des couleurs*. Ce beau travail n'est autre qu'un recueil d'observations expérimentales, rendues évidentes par des faits visibles.

Si nous nous efforcions davantage et, par une habitude volontaire et continuelle, d'interroger et de considérer à chaque pas les formes de tout ce qui nous entoure, avec la même curiosité ou le même besoin de les connaître, qui stimule et fait progresser l'enfant dans le langage, nous serions surpris du développement rapide de nos facultés. Le secret de toutes les formes est tout entier dans la géométrie plastique. C'est la plus belle et la plus ancienne de toutes les sciences, et j'ajoute avec une profonde conviction qu'elle doit être la base la plus sérieuse de toutes les connaissances relatives aux arts du dessin. Le mot science fait peur à bien des gens, et nous autres artistes, n'avons généralement que fort peu de sympathie pour ce qui sent, de près ou de loin, les théories par a + b. Les savants inventent de très-belles choses qu'ils sont les premiers à admirer et si belles, qu'ils les baptisent de noms grecs et latins, qui nous semblent souvent fort difficiles à retenir. Il serait temps, cependant, et nous avons le plus grand intérêt d'augmenter chaque jour notre

bagage de science personnelle. La science, qu'est-elle, après tout, sinon une collection de vérités observées par le plus grand nombre possible de chercheurs? Les vérités ne sont fécondes et fertiles qu'en les appliquant à notre profit à nos créations artistiques.

Aux personnes qui veulent dessiner la figure nous offrons cette

SIMPLE LEÇON DE DESSIN

Nous la faisons précéder de quelques notions indispensables dont l'explication des planches fera connaître la mise en pratique.

Pour bien copier dans la même proportion que le modèle et à vue d'œil, il faut d'abord se placer bien en face, de façon que l'œil du spectateur tombe parfaitement d'aplomb sur le modèle et pour cela se mettre bien en face, et la feuille de papier sur laquelle on travaille doit-être également bien en face du dessinateur.

Le sens des lignes les unes par rapport aux autres et leurs inclinaisons sont appréciées relativement à la direction verticale qui est celle d'un fil à plomb et à celle dite horizontale qui est, précisément la direction opposée c'est-à-dire dans le sens des deux yeux d'un homme debout.

PLANCHE DE LA MAIN.

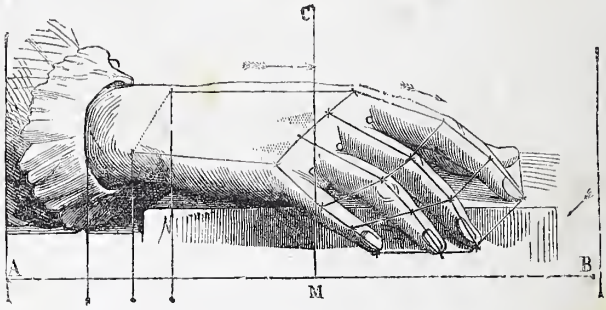
Tirez l'horizontale A B ; sur le point M, milieu de A B, élevez avec l'équerre M C, verticale ou perpendiculaire sur A B. Pour simplifier le travail, placez des petites croix sur votre modèle aux endroits saillants et précis où se trouvent les têtes d'os qui

forment les éminences des articulations, reliez entre elles ses petites croix par des lignes, et vous aurez une sorte de réseau rectiligne que vous copierez d'abord sur votre feuille de papier sur laquelle vous aurez tracé vos lignes A B et M B. Toute la perfection du travail dépendra de la manière exacte dont vous placerez les croix considérées dans leurs justes rapports de situation relativement à la ligne verticale et à la ligne horizontale.

Imaginez-vous que vous avez à copier d'abord une simple armature de fils de fer qui servirait de noyau à la main proposée pour modèle.

Ces lignes auxiliaires, qui forment entre elles des sortes de trapèzes dont le plus grand forme le dessus de la main, vous serviront de guides pour déterminer les lignes réelles qui forment les contours extérieurs et intérieurs. Les lignes horizontales du livre seront très-commodes pour placer les bouts des trois doigts qui posent sur le côté. On voit, par les petites flèches du modèle, la direction oblique et l'angle que formerait la ligne perspective du livre si elle était prolongée jusqu'à la ligne A B. Il est toujours important de tirer, par exemple, par la croix qui est sur la manche du poignet, un aplomb sur A B pour voir à quelle distance des angles du livre il faut tracer la courbe enveloppante de la chemise. N'oublions pas de dire qu'avant de pousser plus loin la recherche des formes de détail, il faut d'abord avoir bien déterminé le trait du livre. Si, au lieu de copier notre modèle dessiné, vous vous proposiez de copier une main de plâtre ou vivante d'après nature ; il serait bon, pour vous guider, de la placer dans la situation de la planche, et, pour représenter la ligne A B, vous disposeriez une règle dans la même situation horizontale que A B ; vous pourriez ensuite, pour vous figurer la ligne verticale M C, planter, dans une boulette de cire adhérente à la table, une aiguille à tricoter, dont vous auriez préalablement assuré la verticalité au moyen de l'équerre de bois. Il faudrait vous placer devant le modèle à une distance d'au moins trois fois et demie sa longueur pour en saisir l'ensemble d'une seule œillade.

Point important. — Il faut regarder le modèle, d'un point fixe et invariable; pour s'y accoutumer, il est facile de placer sur un petit pied de bois un bâton vertical muni d'un trou rond en carton, suffisant pour y observer le modèle. De tout autre point plus haut, plus bas, à droite ou à gauche de ce point de vue, les formes seraient modifiées; ce qui prouve suffisamment qu'on commet souvent des incorrections de dessin d'après nature en commençant à copier le modèle vu d'un point de vue certain, et en l'achevant, vu d'un autre.



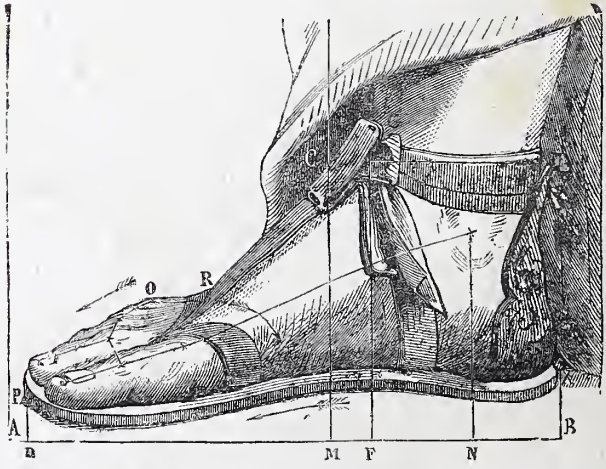


PLANCHE REPRÉSENTANT LE PIED.

Tirez toujours A M horizontale et M C verticale sur le point

Artiste de l'époque de Louis XIV.

M, milieu A B. Abaissez du talon la ligne d'aplomb au point X, et du bout de la sandale abaissez l'aplomb en B. Placez ensuite les petites croix sur les têtes des os de la cheville, des orteils; prenez sur GF la hauteur du coude-pied en G, tracez la courbure de la semelle, qui est la ligne la plus voisine de la ligne A B; charpentez en lignes droites et brisées la silhouette ou contenant du pied P O R G H X, et procédez, en raisonnant de la même manière que pour le tracé de la main, à la recherche successive des formes, marchand ainsi du simple au composé, du connu invariable de la ligne droite à l'inconnu de plus en plus approché des lignes courbes. Pénétrez-vous bien du caractère de chaque forme, trouvez des similitudes et des analogies. L'aspect général du pied, la forme la plus abréviative serait une sorte de trapèze dont le talon serait un angle presque droit, la grande base inférieure serait de P en X, et la base supérieure de G en H, et les côtés de G en P, de H en X. Remarquez que la talonnière de cuir ressemble à une sorte d'oreille de cheval.

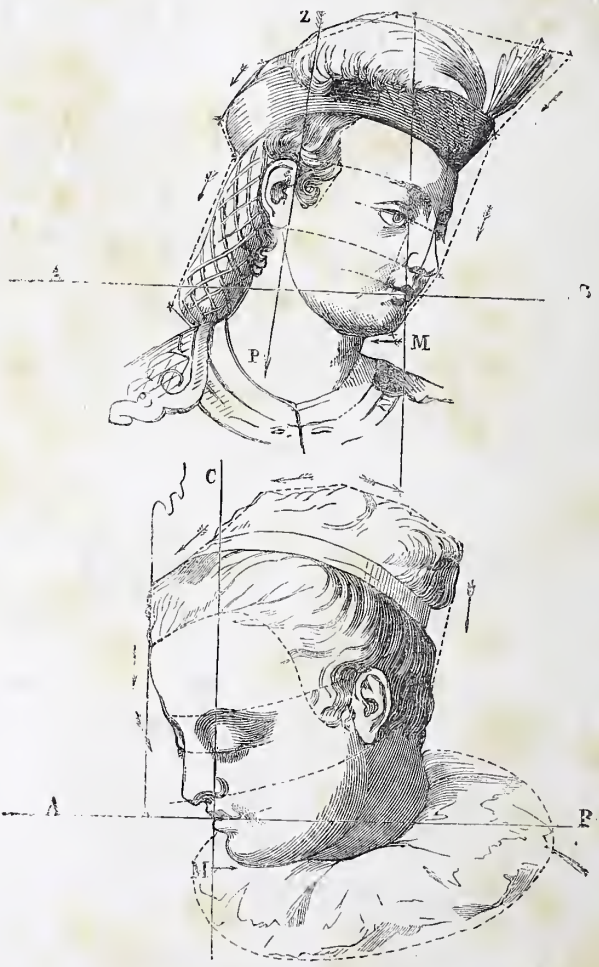
L'élève intelligent n'a pas besoin que nous poussions plus loin le travail, nous nous bornons à le mettre sur la voie.

On ferait un pied d'après nature tout aussi facilement et en appliquant la leçon précédente sur la main.

PLANCHE DE TÊTES D'APRÈS WATTEAU.

On voit, à l'inspection de ses deux petits modèles, que la méthode de préparer les lignes auxiliaires est la même. La tête en trois quarts, dont on voit deux yeux, l'un entier, l'autre fuyant, s'obtiendra en dessinant d'abord la flèche Z P, qui fait l'angle aigu Z P B sur A B; on y prendra la hauteur de l'oreille du haut et du bas de l'oreille ; on tracera les courbes parallèles qui passent par les sourcils, la base du nez, la bouche; on charpentera les lignes droites, la silhouette polygonale qui passe par les croix, et cette forme rectiligne étant trouvée, on subdivisera, on creusera, on courbera les lignes intérieures. On aura

plus de facilité à placer les formes parallèles ou celles qui se rapprochent le plus de la verticale et de l'horizontale. De l'ensemble on arrivera aux détails, ou du contenant on viendra



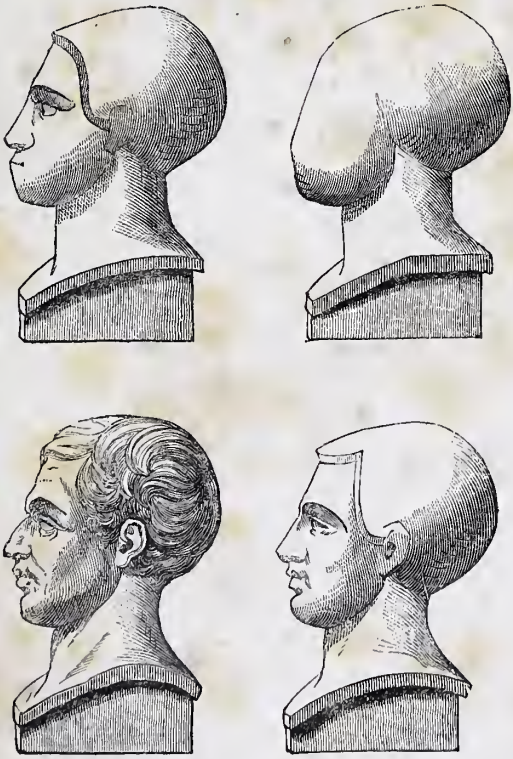
au contenu, on cherchera les similitudes. Nous avons tracé à côté de la seconde tête la forme du point interrogatif comme moyen de se rappeler celle de l'oreille ; un V placé dans l'intérieur contribue à fixer le souvenir. Dans la première tête, nous

trouvons pour imiter l'œil, le tracé du chapeau de Napoléon Ier en X; l'oreille est, dans ce modèle, le ? à rebours. La forme de S, écrite en anglaise, est fort utile pour tracer des boucles de cheveux.

DESSIN D'APRÈS LA BOSSE.

La planche des bosses de la méthode Dupuis.

La difficulté qui s'est toujours opposée à l'application si désirable de l'excellente méthode de M. Dupuis, à été celle de se



procurer, surtout en province, le nombre suffisant de modèles exécutés à la manière des seizes bosses, consacrées par l'inven-

teur pour l'étude graduée des élèves. Pour suppléer à cet inconvénient, indiquons ici un moyen simple et facile : il consiste à couvrir une bosse ou tête de plâtre quelconque d'un ou de plusieurs voiles da gaze tendus à la surface, tous les détails des traits se trouveront ainsi effacés et vous n'en verrez plus alors que les grandes masses. Alors vous indiquerez, le plus exactement possible, au fusain, l'analogue de la première tête de la première série ; vous enlèverez un des voiles, qui vous en laissera voir un peu plus, comme dans la première tête de la deuxième série; vous avancerez alors votre travail de fusain davantage; vous enlèverez votre troisième voile, découvrant les traits et ne laissant que la masse des cheveux à faire ; vous pousserez votre ouvrage au point de la première tête de la troisième série et vous arriverez, en enlevant le quatrième voile de la chevelure, à la tête dépouillée de tout voile que nous représente la première tête de la quatrième série. Vous achèverez alors le travail détaillé du tout ensemble, par le moyen de l'estompe, de la sauce et du crayon de Conté noir, par la méthode connue de tout le monde. — C'est l'ensemble, c'est le tout sans le détail des parités qu'il faut commencer par établir, car c'est dans ce tout général que viendront successivement se placer les détails qui concourent à l'impression instantanée du tout ensemble. La méthode Dupuis y accoutume l'esprit plus que toutes méthodes connues.

FIN.

TABLE

	Pages.
Avant-propos	5
Sur le passé, le présent et l'avenir	7
Préparation des couleurs	13
Danger des mauvaises impressions	14
Installation de l'atelier	15
Des pinceaux	18
L'atelier des anciens	19
Palettes et chevalets	20
Hygiène des ateliers	23
De la nature des couleurs	25
Broyage des couleurs	26
Des huiles	28
De la peinture monumentale	33
Impression des toiles et panneaux	34
Colles diverses	35
Des enduits	39
Impression murale	40
Considération sur les papiers, toiles et panneaux	42
Composition de la palette	44
Liste des couleurs	45
L'art de progresser	59
Glacis, demi-pâte et finesses	69
Peinture miniature	71
Peinture de la figure	72
Palette pour l'ébauche	73
De l'ébauche des figures	74
De la touche	81
Choix des huiles	84
Des vernis	85

Pages

Des mélanges pour peindre la figure. 90
Paysage et marine 93
Les fruits, les fleurs, les oiseaux 97
Peinture d'histoire naturelle 98
Vernis provisoires et à demeure 103
De la restauration des tableaux 105
Du dévernissage à l'eau-de-vie 106
Rentoilage des tableaux 112
Les liquides et les solides 114
L'eau froide et ses effets 115
Manière de reconnaître les tableaux anciens 117
Manière de copier fidèlement les tableaux anciens 119
Progrès du passé et du présent 121
Peinture à la cire 123
Décorations d'appartements 124
Ornementation. 125
Construction et contrastes des couleurs 127
Théorie des couleurs 128
L'observatoire chromologique du peintre 131
Précautions dans les manipulations 134
Notes supplémentaires 136
Restauration de peintures antiques 141
Mastic, recolage du marbre, terre à pipe 142
Causerie 143
Mode d'éclairage des galeries et collections. 145
L'atelier du peintre.. 147
Peinture sur lave 150
La laque de Chine, son emploi 151
Renaissance de la mosaïque 154
Méthode expérimentale d'anatomie 158
Observations sur toutes choses 161
Le but utile 162
Simple leçon de dessin 166

FIN DE LA TABLE.

F. Aureau. — Imprimerie de Lagny.

BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE

EXTRAIT DU CATALOGUE

A, B, C du Dessin. Méthode nouvelle, pouvant être démontrée aux enfants par une personne ne connaissant pas le dessin. — Superbe album in-4° oblong, contenant 21 pages dessins et 21 pages texte explicatif, par Edw. Angourt . . . 2 fr.

Anatomie descriptive des Formes humaines, à l'usage des peintres, sculpteurs, graveurs et gens du monde. 1 vol orné de 25 pl., par Péquegnot. . 4 fr.

Aquarelle (l') et le Lavis, par Goupil. 1 vol. in-8, avec planche. . . 1 fr. 50

Art de préparer les Plantes marines et d'eau douce pour les conserver et en former des Albums pour leur étude, 1 volume in-12. . . . . 1 fr.

Dessin expliqué (le), mis à la portée de toutes les intelligences. 1 volume in-8. orné de 30 sujets d'étude. . . . . 1 fr.

Dictionnaire universel des Beaux-Arts : *Architecture, Gravure, Musique, Peinture, Poésie, Sculpture;* suivi d'un Dictionnaire d'*Iconologie*. . . . . 3 fr.

Géométrie populaire artistique et *Dessin linéaire* familier, suivi du *Dessin d'après nature* sans maître, par Goupil. 1 vol. in-8 avec 250 sujets d'étude. 2 fr.

Guide du Peintre-Coloriste; Coloris des gravures, lithographies, vues sur verre, pour stéréoscope; Retouche de la Photographie à l'aquarelle et à l'huile, par C. Lefebvre. 1 volume in-8. . . . . 1 fr.

Manuel Artistique et Industriel, contenant les Traités de Dessin industriel, de Morphographie, des Ombres, Hachures et Estompes, avec 22 planches. . . 1 fr

Manuel général du Modelage, de la Sculpture et du Moulage, procédés nouveaux, utiles et agréables aux amateurs, par F. Goupil, avec pl. 1 fr. 50

Manuel vulgarisateur des Connaissances Artistiques. 2 volumes ornés de 18 planches, chaque volume. . . . . 1 fr.

Miniaturiste (le), avec planche d'étude, un volume in-8. . . . . 1 fr.

Panorama des Passions appliquées aux Beaux-Arts, etc. 1 fort volume in-8, par J.-B. Delestre. . . . . 3 fr.

Pastel (le) appris sans maître, par Thénot et Goupil . . . . . 1 fr.

Pastel (le) simplifié et perfectionné, par Goupil. 1 vol. in-8 avec planche 1 fr.

Paysage (Traité du), par F. Goupil. 1 vol. in-8, orné de pl. d'étude . . 1 fr.

Paysage (les Règles du), avec 8 pl., par Thénot. . . . . 2 fr.

Peinture (la) à l'Huile, suivie d'un Traité de la Restauration et de la Conservation des Tableaux, par Goupil. 1 volume in-8. . . . . 1 fr.

Peinture à l'Huile (Manuel général de la), avec pl., par Goupil 2 fr. 50
(Le même, revu et considérablement augmenté). . . . . 4 fr.

Peinture à l'huile (les Règles de la), par Thénot, d'après les traditions des grands maîtres, avec notions de géométrie; édition revue et complétée par Goupil, illustrée de 8 planches. . . . . 3 fr.

Peinture sur Porcelaine dure, tendre, émail, miniature, faïence, verre, etc., procédés perfectionnés des manufactures de Sèvres, etc. 1 volume in-8. . . . 2 fr.

Perspective expérimentale artistique, ou l'**Orthographe des Formes**, indispensable aux amateurs, artistes, photographes, peintres, sculpteurs, décorateurs, architectes, etc., par F. Goupil, avec planches. . . . . 1 fr.

Photographie (la) pour tous, traité simplifié. 1 volume in-8. . . . . 1 fr.

Traité général des Peintures à l'Eau : *gouache; lavis à l'encre de Chine* pour l'architecture; en couleurs, pour les cartes et plans; Sépia; Détrempe; Fresque; Miniature sur papier, ivoire, bois, parchemin, étoffes, etc., 1 vol. in-8. . . 1 fr.

La **BIBLIOTHÈQUE ARTISTIQUE** forme une collection de traités variés: *Anatomie; — Architecture; — Dessin; — Peinture; — Photographie; — Sculpture; — Ornement; — Modelage*, et tout ce qui concerne les *Beaux-Arts*.

Envoi franco *du* **CATALOGUE GÉNÉRAL**, *sur demande* affranchie.
Toute demande accompagnée de sa valeur en mandat-poste
sera expédiée franco dans les 24 heures.

Imprimerie Arnous de Rivière, rue Racine, 26.

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00070 6537